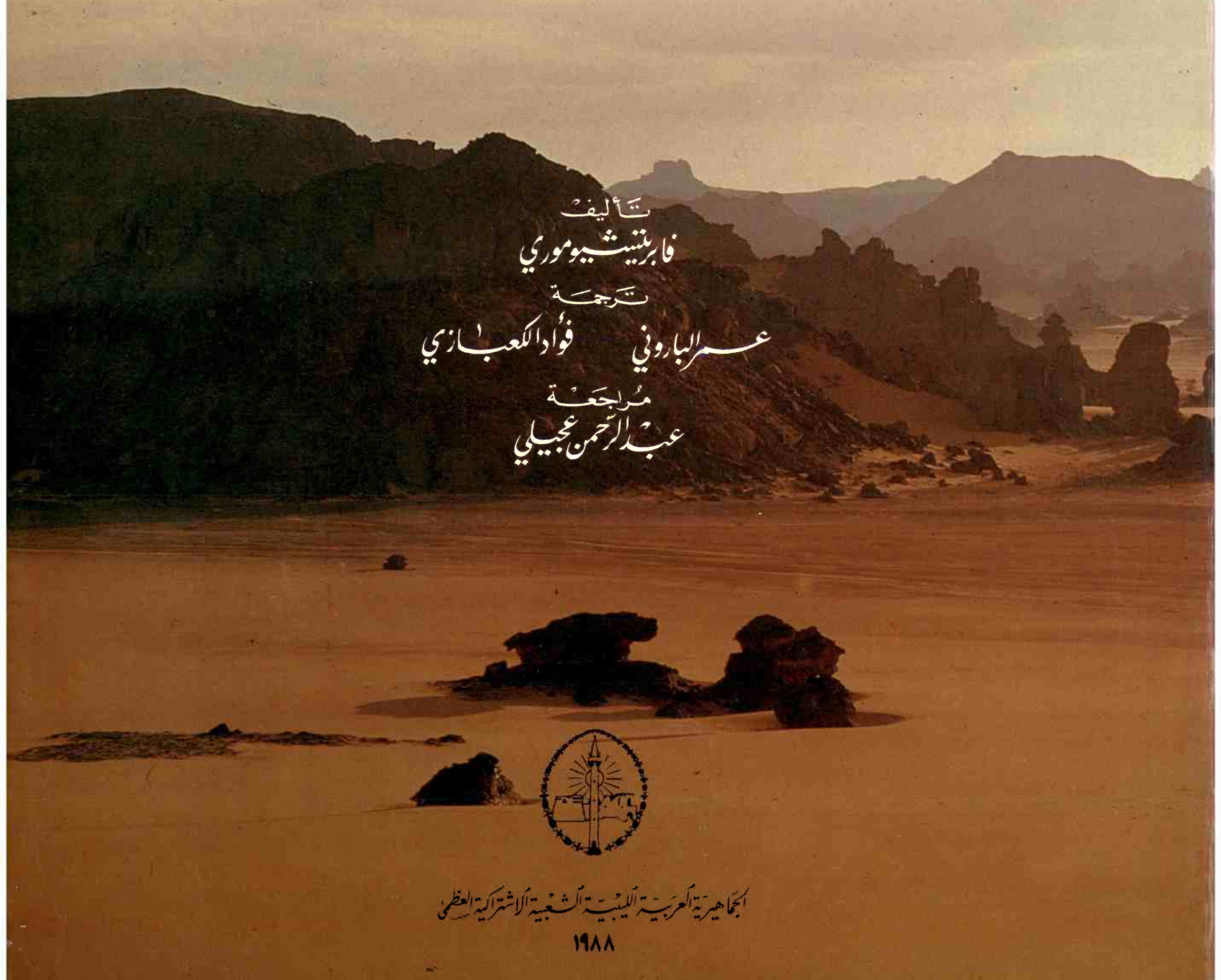
منشورات مركز دراسة جهاد الليبيين ضد الغزو الإيطالي

سلسلة الدراسات المترجمة - ١٣

تادرارت أكاكوس

ليبيا

الفن الصخري
وثقافات الصحراء قبل التاريخ



تأليف

فابريتيشيو موري

ترجمة

عمر الباروني — فؤاد الكعبازي

مراجعة

عبد الرحمن عجيلي

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

١٩٨٨

خالد علي بورقيبة

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

خالد علي بورحيمي

تادرارت اكاكوس

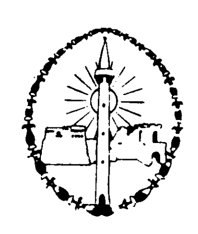
الفن الصخري
وثقافات الصحراء قبل التاريخ

منشورات مركز دراسة جهاد الليبيين ضد الغزو الإيطالي
سلسلة الدراسات المترجمة - ١٣

تادرارت اكاكوس

الفن الصخري وثقافات الصحراء قبل التاريخ

تأليف
فابريتسيو موري
ترجمة
عمر الباروني فؤاد الكعبازي
مراجعة
عبد الرحمن عجيلي



الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى
١٩٨٨

Fabrizio Mori

TADRART ACACUS

Arte rupestre e culture del Sahara preistorico

Prefazione di Paolo Graziosi



Giulio Einaudi editore

مركز دراسة جهاد الليبيين ضد الغزو الايطالي

ص.ب : ٥٠٧٠ طرابلس

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

رقم الايداع : ٤٨٠/١٩٨٨ - دار الكتب



المحتويات

اللوحات المرسومة ١٠١

تقديم

إن البحوث التي يقوم بها فبريزيو موري منذ عشر سنوات في منطقة فزان والتي كشفت عن موثقات رائعة جداً للفنون الصخرية، أضحت معروفة، ليس فقط في محيط المختصين، بل تجاوزته إلى قطاع واسع من الجمهور الايطالي والأجنبي عن طريق المعارض المختلفة للرسوم والنحوت المستنسخة التي اقيمت في أوربا وأمريكا وأفريقيا الشمالية، وكذلك بواسطة ما نشر من المقالات العديدة حول هذا البحث بالصحافة العالمية.

واليوم يقدم إلينا موري، بهذا الكتاب، ولأول مرة، مجسماً فريداً للرسوم من موثقاته الأساسية نقلها هو نفسه خلال رحلاته في السنوات ١٩٥٥/١٩٥٦ و١٩٥٧/١٩٥٨ وكذلك بين سنتي ١٩٥٨/١٩٥٩.

إلا أن هذه الرسوم لا تمثل سوء جزء مما كشفت له عنه منطقة الاكاكوس حتى اليوم، على أن الرحلات التي جرت في السنوات ١٩٦٠/١٩٦١ و ١٩٦٢/١٩٦٣ و ١٩٦٤ قد أدت إلى اكتشافات جديدة ستنمي ولا ريب المواد الغنية المنشورة.

وكما هو معروف، فان الفن الصخري لشمال أفريقيا ظل يلفت اهتمام الدارسين منذ أكثر من قرن ولكنه أضحى موضوع دراسة منهجية منذ أوائل هذا القرن، وابتدأ أولا في الأراضي الجزائرية واتسع بعد ذلك وتضاعف ليشمل مناطق أكثر اتساعاً من المغرب إلى مصر وليبيا وإلى الصحراء ذاتها.

وكثيراً ما يلاحظ وجود هذه الرسوم بشكل غير متناه حيث يكون التشكيل الجيومرونولوجي متميزاً ببعض الخصائص، أي حيث تتوفر بنية صخرية قابلة لتنفيذ رسوم منحوتة. وكلما تقدمت البحوث وأثرت خارطة انتشار الفن الصخري لأفريقيا الشمالية باكتشافات جديدة كلما تبدى من خلال برودة ذلك الماضي البعيد عالم لم يكن معروفاً إلى ذلك الوقت، علم في نفس تلك الأصقاع الصحراوية كان يتمتع بمناخ وأوضاع بيئة تختلف جوهرياً عن الأوضاع الحالية التي حرم بسببها من اسباب الحياة.

ولذلك بات تتراءى أكثر فأكثر وفرة الحيوانات الوحشية من النوع الاستوائي وقطعان البقر التي عاشت ونمت في أفريقيا الشمالية وفي فترة تاريخية غير محددة، ونقشت أشكالها بالمئات على صخور المغرب وطرابلس الغرب وفزان وهقار، وبدأت ترتسم احتمالات تعاقب أدوار ثقافية في الدور المتأخر من أدوار ما قبل التاريخ بشمال أفريقيا. وخاصة المنطقة الصحراوية منها، وأقدمها الدور المرتبط بالانسان الصياد على الأغلب ثم اللاحقة التي ظهر فيها الانسان الراعي.

وجاء بعد ذلك دور انتشر فيه الحصان في شمال أفريقيا وأخيراً الدور المتميز باستخدام الجمل مع بداية العهد المسيحي وهو الدور الذي سجل زوال العالم الحيواني الذي سبقه والسيادة النهائية للمناخ الصحراوي الحالي.

إن بحوث ليو فرو بينيوس Leo Frobenius سنة ١٩٣٢ بما أجراه من دراسات للأنفاق الكبيرة وما بها من رسوم منقوشة بمنطقة برجوش في فزان وما تلاها من دراسات أجراها كاتب هذه المقدمة بفزان وطرابلس الغرب قبل الحرب الأخيرة أتاحت هذه كلها رسم مخطط أولي لتطور الظواهر النحتية للفن الصخري الليبي.

ففي سنة ١٩٣٣ جرى اكتشاف أول مركب كبير للرسوم في أفريقيا الشمالية وكان ذلك بالعوينات عند الحدود الليبية المصرية على يد لودوفيكو دي كابورياكو Caporiaco Ludovico Di وفي نفس الوقت اكتشفت رسوم تاسيلي في جنوب الجزائر على يد ريقاس Reygasse وقد أعطت هذه الاكتشافات مظهراً جديداً للفن الصخري بأفريقيا الشمالية وقد عرفت من قبل فقط من خلال الصخور المنقوشة.

ومنذ ذلك الوقت بدىء في البحث لايجاد متوازيات زمنية وثقافية بين الرسم والنقش تلمساً للاهتداء إلى وجود ارتباط محتمل في الأسلوب دون الوصول إلى نتائج إيجابية عدا ما يعود منها إلى دور متأخر واحد أو ما يسمى بالدور القرمانتي، حيث تبرز النقوش أو بعضها أحياناً، والرسوم، أمثلة من الأسلوب «ثنائي المثلث» في الأشكال المجسدة وتعرض عناصر ثقافية مشتركة مثل العربة الحربية.

على أن وثائق الرسوم الفنية التي عرفت أنذاك والتي ترجع كلها إلى توزيع جغرافي يمتد في الجزائر وليبيا على السواء تبدو وكأنها تعبير عن حضارة رعوية.

إن رسم الحيوانات الوحشية الكبيرة يكاد يخلو من تلك المواضيع بدرجة أحالت الاتجاه إلى اعتبار الرسم تعبيراً متقدماً كرونولوجيا في الفن الصخري بأفريقيا الشمالية، وعلى أية حال متأخراً كثيراً عن الدور الكبير والقديم الذي ظهرت فيه نحوت الرجل الصياد.

وتبدو وثائق الرسوم والنحوت كذلك كأنها تتحدث إلينا عن بيئة ثقافية ضاربة في البدائية وعن مجموعات عرقية عاشت في تجمعات بشرية بسيطة جداً، عكستها رسوم الرعاة والمحاربين الواردة في تجويف جبل العوينات الممثلين في حراسة قطعانهم من البقر وظل هذا إلى ظهور الدور القرمانتي الذي استعملت فيه العربة الحربية، واتخذت انماط من أكسية أكثر تعقيداً.

لقد أعلن عن الاكتشافات الأولى للآثار الفنية الرائعة، دون توقع سابق بين سنة ١٩٥٢ وسنة ١٩٥٦ وفي جهتين لا تبعدان عن بعضهما كثيراً بالصحراء الليبية الجزائرية، أي بتاسيلي وفي فزان، وفتحت هذه الاكتشافات آفاقاً جديدة كل الجدة لدراسة الحضارات القديمة للصحراء وقد أشارت إلى معطيات جديدة لكافة المشاكل المتصلة بالفن الصخري. لقد اكتشف تلك اللوحات الرائعة الملازم برينان Brenant ويولانثا تشودي Yolantha Tschudi وهنري لهوتي Henry Lhote بتاسيلي الأزقر، كما اكتشف فبريزيو مورى Fabrizio Mori لوحاته بالأكاكوس، وقد أوحى فك رموزها ودراستها عن وجود شعب في زمن لم يحدد بدقة بعد، ولكنه بالتأكيد بعيد كل البعد عنا يتحدث إلينا عن طريق الأيقونة التي خلفتها أيديهم عن حياة عامرة حافلة، ويصف لنا أحداث حربية ويقدم لنا مناظر مركبة كثيراً ما يغيب عنا مدلولها ولوانها تعبر عن غزارة عواطف وإحساسات. وفي كثير من الحالات تتراءى جلياً طبيعتها الأسطورية الدينية وبعبارة أخرى فقد حددت شيئاً آخر يبتعد كثيراً عن بساطة الموضوعات الرعوية الموجودة بالعونيات والحياة القبلية التي تمثلها.

وجبل الاكاكوس هذا هو أكبر مركب لفن الرسم الصخري ينشر متكاملا (أما الاكتشافات الفرنسية في الجنوب الجزائري فقد أعلن عنها في شكل أخباري موجز إلى هذا اليوم). لا بالنسبة للتوثيق الأيقوني فحسب بل أيضاً فيما يتصل بالتحليل العميق للأساليب والتقنية والمواضيع والعناصر المركبة التي تميزه والأدوار المحتملة التي تطور خلالها هذا الفن عبر آلاف السنين. وأخيراً ما يتصل بالروابط التي تحددت في بعض الحالات بين تلك الوثائق الفنية وطبقات ما قبل التاريخ بالموقع ذاته.

والواقع أن أبحاث مورى في الاكاكوس لم تقتصر، وخاصة في هذه السنوات الأخيرة، على دراسة الأيقونات الصخرية واجراء المسح الميداني، بل استهدفت أساساً التراكم الرسوبي المتوفر في الكهوف المحلاة بالرسوم. ولقد رفعت بعض الحفريات اللثام عن وجود Anthropozoic أنثروبوزوئي بالغ الأهمية وأتاحت في الوقت نفسه جمع نماذج كربونية وتمت هذه الحفريات بفضل جهود الاستاذ أنجلو باسا Prof Angelo Pasa من متحف قيرونا للتاريخ الطبيعي وقد اشترك بصفته متخصصاً في علم الجيولوجيا وفي علم المستحاثات Paleonthology في رحلة مورى ويرجع الفضل كذلك إلى الدكتور جورجيو برتولومي Dr. Giorgio Bartolomei والدكتور سانتو تيني Dr. Santo Tine'.

لقد اخضعت هذه النماذج المكتشفة إلى التحليل الكربوني فاعطت قيماً للكرونولوجية المطلقة التي استخدمت في بعض الحالات المحظوظة كذلك أساساً لتوقيت ما قبلها وما بعدها.

نحن نمتلك الآن أساساً لا غبار على قيمته في تحديد الكرونولوجية النسبية نرجع إليه في بناء هيكل تطور في الرسم الصحراوي، هذا الهيكل الذي قد يظهر اليوم وعلى ما هو عليه، كثير النواقص مشتتاً ولكنه بالتأكيد أكثر دلالة من المحاولات السابقة التي تمت دون اشارة إلى الكرونولوجية المطلقة.

ولا نريد أن نضيف المزيد لتسليط الأضواء على أهمية التوثيق التصويري للأكاكوس وعلى الحضارات الغريبة المختلفة التي تكشفت غير منتظرة بشكل مثير، ولا شك أن الأيقونات التي ملأت هذا المجلد والوصف الدقيق للوثائق المنشورة ستصادف تقدير القاريء في كامل أهميتها الفريدة.

ونود مع ذلك أن نشير إلى واقع وهو أن هذا الفن في أغلب أطوار أسلوبه وكرونولوجيته النسبية، يحدثنا عن وجود شعوب وحضارات في ماضي الصحراء البعيد لا نستطيع في الوقت الحاضر، على الأقل، التعرف عليها، بل أقول غير قادرين على ربطها بأحداث معلومة محددة، ولو بشكل عام، فهو علم لا تزال تلفه كثب الظلام الكثيف، وهي شعوب بدون اسم نحاول أن نكشف عن أصلها وطبيعتها والعلاقات المباشرة وغير المباشرة مع من عرف في الأزمنة التاريخية القديمة أو أزمنة ما قبل التاريخ من خلال دراسة مظاهرها الفنية فقط.

ولا ريب أنه عمل قاس ولكنه يمتلىء بالجاذبية وقد يؤدي تطوره إلى نتائج غير منظورة، مثيرة ومدهشة.

ولننظر مثلا إلى التواريخ التي كشف عنها التحليل الكربوني[١٤] فيما يخص بعض الآفاق الطبقية التي اكتشفها مورى في الاكاكوس والعلاقة المباشرة التي تجلت بينها وبين هذه والرسوم الواردة بنفس التجويف رغم أن الأمثلة لا تتجاوز الأثنين فقط.

ففي وان تلوكات فان التاريخ السابق لبعض الأشكال يرجع إلى فترة «الرؤوس المستديرة» وهي الفترة الأولى في تطور الرسوم الصحراوية وترجع إلى سنة ٤٧٩٠ قبل العهد المسيحي ويتبين بذلك وبكل جلاء أن هذا العهد سبق بكثير العهد الذي تفتحت فيه بواكير الفن المصري.

واذا ما فكرنا في محاولة المقارنة، ولو بشكل عام، بين فن الاكاكوس حتى ما كان منه ضارباً في القدم وبين حضارات أخرى معروفة فاننا سنتجه لا محالة إلى وادي النيل. ويظهر واضحاً أنه في أزمنة سبقت كثيراً السلالات الأولى الحاكمة نما فن رسم مركب ومحدد من حيث التقنية والأسلوب، فن اقتضى تطوره مرور بعض الآلاف من السنين في المناطق الصحراوية العسيرة والتي ظلت حتى ذلك الوقت خصبة عامرة بالسكان.

وهذا المجلد لا يستنفذ كامل أعمال فبريزيو موري إذ لا تزال نتائج رحلاته الثلاث الأخيرة تحت الدرس، وليس هذا فحسب، بل ستجند بعثات بحث أخرى قريباً للسفر إلى سلسلة الأكاكوس، ونأمل أن تتمكن هذه البعثات من الوصول إلى اثباتات جديدة وعديدة للكرونولوجية المطلقة للمراسم الصخرية بواسطة التحليل الكربوني[١١٤] وكذلك من أجل اثبات صلات أكيدة بين الرسوم وصناعات ما قبل التاريخ في ذات الموقع متميزة نوعاً وثقافة.

إن التنظيم الدقيق الذكي للعمل الميداني. وقد كان عمل فريق ناجح، واستخدام المعطيات المجتمعة ذات الطابع الأثري أو الطبيعي استخداماً جدياً شاملا، اضافة إلى وسيلة الاستنساخ الفوتوغرافي واليدوي للوحات بفضل جهود الرسامين بييرو فوكشوني Piero Guccione ولورنزو طورنابووني Lorenzo Tornabuoni هذا كله يجعلنا نتوقع أن البحوث القادمة لموري في الأكاكوس ستسجل خطوات جديدة قاطعة في حل كثير من المشاكل المثيرة التي تتصل بماضي تلك الحضارات التي خلفت شهادات فريدة لوجودهما الضارب في غياهب الماضي الحسيق فوق الصخور الصماء بسلاسل جبال الصحراء التي يلفها اليوم النسيان والكئابة.

باولو قرازيوسي

توجيه المؤلف :

استهدف هذا الكتاب الاعلام بجزء أولى فقط من الثروة الواسعة لأعمال الفنون الصخرية المكتشفة بالاكاكوس، إلا أنه قد تبينت ضرورة استعراض نتائج أعمال الحفريات الهامة التي أجريت خلال الرحلات ولذلك فقد اثبتناها مختصرة بالملحق.

لقد نشرنا من نتائج التحليل المعملي ما كان منها أكثر دلالة لغرض استيعاب أفضل للمحيط البيئي والكرونولوجية[1] المطلقة، أما الدراسات المتعمقة فستجد المجال المناسب لها على صفحات المجلات المتخصصة.

وقد ابعدت عن موضوع الكتاب بعض الأبحاث الواسعة مثل دراسة الصلات الثقافية بين الصحراء ومصر، وبين العالم الآسيوي وافريقيا الشمالية وبين هذه الأخيرة والاقليم الاستوائي الجنوبي. وإذا كان من السابق لأوانه مواجهة هذه الأبحاث مباشرة بسبب قلة المعطيات المتوفرة بين أيدينا فاننا ندرك ماذا يجب وماذا يمكن عمله لطرح المسألة الصحراوية بالدقة اللازمة، وتقدم الدراسات البطيء والمتواصل أهم هذه الأسباب.

إن النتائج التي تم الوصول إليها في مختلف ميادين البحث العلمي تساعد على اثبات بعض النقاط المحددة، ولم يكن من اليسير التحدث عنها قبل وقت قريب إلا افتراضاً وتقديراً، والمعلومات التي ترد إلينا من جهات أخرى تساهم في إلقاء شيء من النور على اطار البحث وتخلق تلك الروح المفعمة بثقة الانتظار التي يتميز بها البحث المنهجي.

وكلما زادت الأدلة الثابتة نقصت بالتالي وبنفس القدر ضرورات الافتراض، وإذا كانت بعض هذه الأدلة غير كافية لازالة قصور هذا العمل فقد اقتربت الساعة التي ستلقي فيه الأسئلة عن الأصل نفسه لحضارة البحر الأبيض المتوسط الاجابة المقنعة رغم الصعوبات المادية الكبيرة بسبب اتساع هذه المنطقة.

وإذا ما خرج هذا الكتاب اليوم إلى النور وإذا ما أمكن تحقيق ما يضمه من نتائج فان الفضل كل الفضل إلى هؤلاء الذين سعدت برفقهم في الرحلات التي اجريت إلى هذا اليوم، وأخص بالذكر بييرو قوتشوني Piero Guccione ولورنزو طورنابووني Lorenzo Tornabuoni ويرجع الفضل لهما في نسخ جميع الرسوم واكتشاف جزء كبير منها، وكذلك الدكتور أوقو فورلاني Ugo Forlani الذي كان بكل سخاء قريباً مني في الرحلات الأولى وهي أصعبها وقد شاركني في التضحية وساهم بكل تأكيد في انجاح المهمة.

(١) الكرونولوجيا Chronology = هو علم تعيين التواريخ الدقيقة للأحداث وترتيبها وفقاً لتسلسلها الزمني.

وأذكر كذلك الأستاذ أنجلو باسا Angelo Pasa نائب مدير متحف التاريخ الطبيعي بمدينة فيرونا وقد تم بواسطته تأليف فريق البحث العلمي والفضل له فيما خلص من نتائج فائقة في هذا الميدان وإليه امتناني عن المساعدة المخلصة التي قدمها إلي لوضع المعطيات الباليونثولوجية والطوبوغرافية.

وأذكر أيضاً الدكتور جورجيو برتولومي Giorgio Bartolomei من معهد الجيولوجيا لجامعة فرارة والدكتور سانتو تيني Dr. Santo Tine' من إدارة الآثار بمقاطعة ريجو كالابريا اللذين ساندا الفريق بمدد علمهما وحماستهما.

ويتوجه شكري كذلك إلى الدكتور سيموني فيلوتي زاتي دي سان كليمنتي Velluti di San Clemente Dr. Simone الذي كان أكبر ساعد لي في رحلة سنة ١٩٥٥ وكان أول من وصل إلى وادي تين لالان، وكذلك إلى الرئيس فرناندو موريلي Cpt. Fernando Morelli وكانت له مشاركة غير قليلة في الاعداد للرحلة الأولى.

وأخيراً أجزل الثناء للسائق سالم الواداوي والأدلاء من التوارق حمد، وعمر وحمة للمساعدة المخلصة الصادقة اثناء اجراء البحوث.

وأوجه أعمق وأخلص عبارات الاعتراف إلى كل من ذكرت وإلى من ساعد في اخراج هذا البحث بالتوجيه والنصح وأذكر في المقام الأول الاستاذ باولو قرازيوسي والمأسوف عليهما الاستاذ ريناتو بياسوتي وأ.ش. بلانك وبالمثل يسعدني أن أشكر الاستاذ إيزيو طونجورجي Prof Ezio Tongiorgi مدير معهد الجيولوجيا النووية بجامعة بيزا لنتائج التحديد بالطريقة الراديو كربونية.

وأشكر كذلك الباحثين والفنيين بالمعهد المركزي للترميم في روما للنتائج الهامة التي احرزت في تحليل عينات من الصخور المرسومة.

ويجب أن أتوجه بالشكر إلى السلطات الاتحادية والاقليمية بالملكة الليبية المتحدة لما قدمته إلينا من مساعدة وخاصة إلى إدارة الآثار بالحكومة الاتحادية وإلى وكيل الوزارة للآثار سعادة عبد العزيز جبريل وإلى الوكالة الليبية للتنمية العامة وإلى مراقب آثار فزان الأستاذ محمد أيوب وإلى شرطة سبها وأوباري وغات وسردليس التي لم تتوان أبداً في تقديم كل مساعدة معنوية ومادية.

يتوجه شعور امتنان الكاتب إلى كريم ادراك هؤلاء جميعاً وقد تكلل العمل بتقديم جزء من ثروة الفنون العظيمة لما قبل التاريخ التي تحتفظ بها الأراضي الليبية في أقصى مناطقها.

وبالمثل يتوجه الشكر الخالص إلى السلطات المدنية المتمثلة في شخص محافظ أوباري الفقيه انقدازن ومتصرف غات حسين بن أبي بكر ومدير سردليس الحاج أحمد ومدير غات.

لقد تألفت بعثات البحث الباليونثولوجي التي قادها الكاتب إلى الصحراء الليبية ابتداء من سنة ١٩٥٥ بعون مالي ومساهمة وزارة الخارجية (الادارة العامة للعلاقات الثقافية) والمجلس الوطني للبحوث ووزارة التربية العامة (الادارة العامة للآثار والفنون الجميلة).

تدارت أكاكوس

الفن الصخري وثقافات ما قبل التاريخ في الصحراء

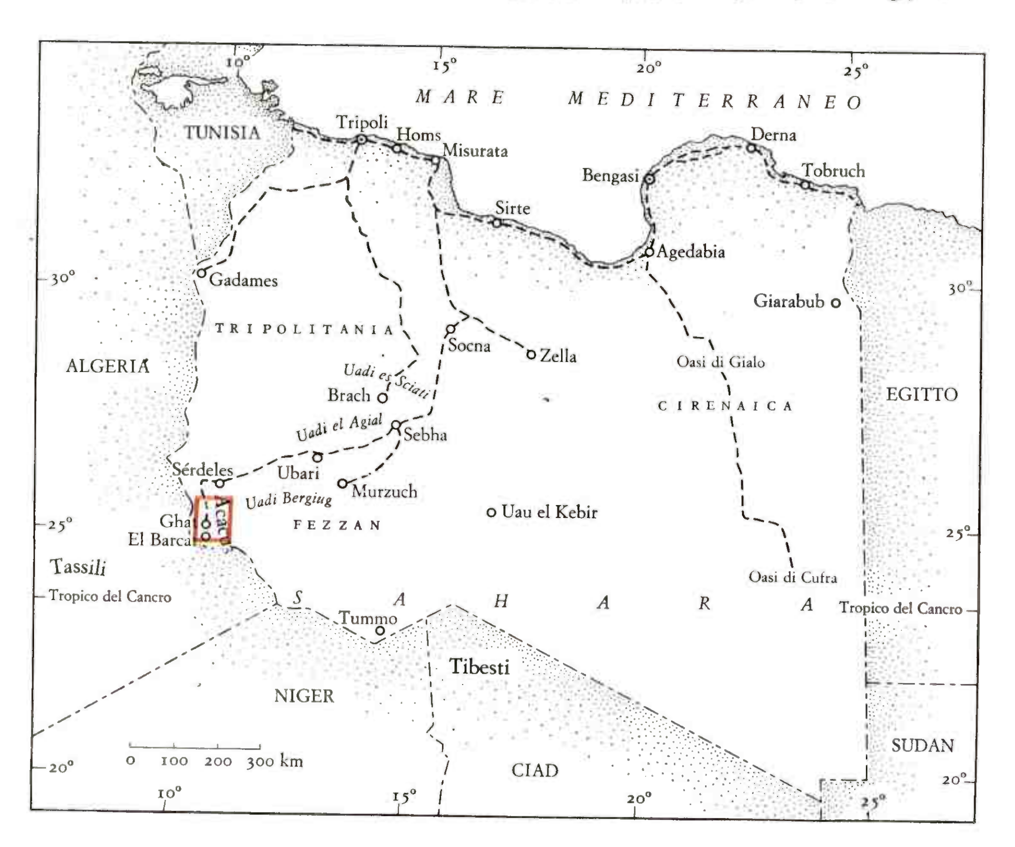
إشارات عامة

فـزّان

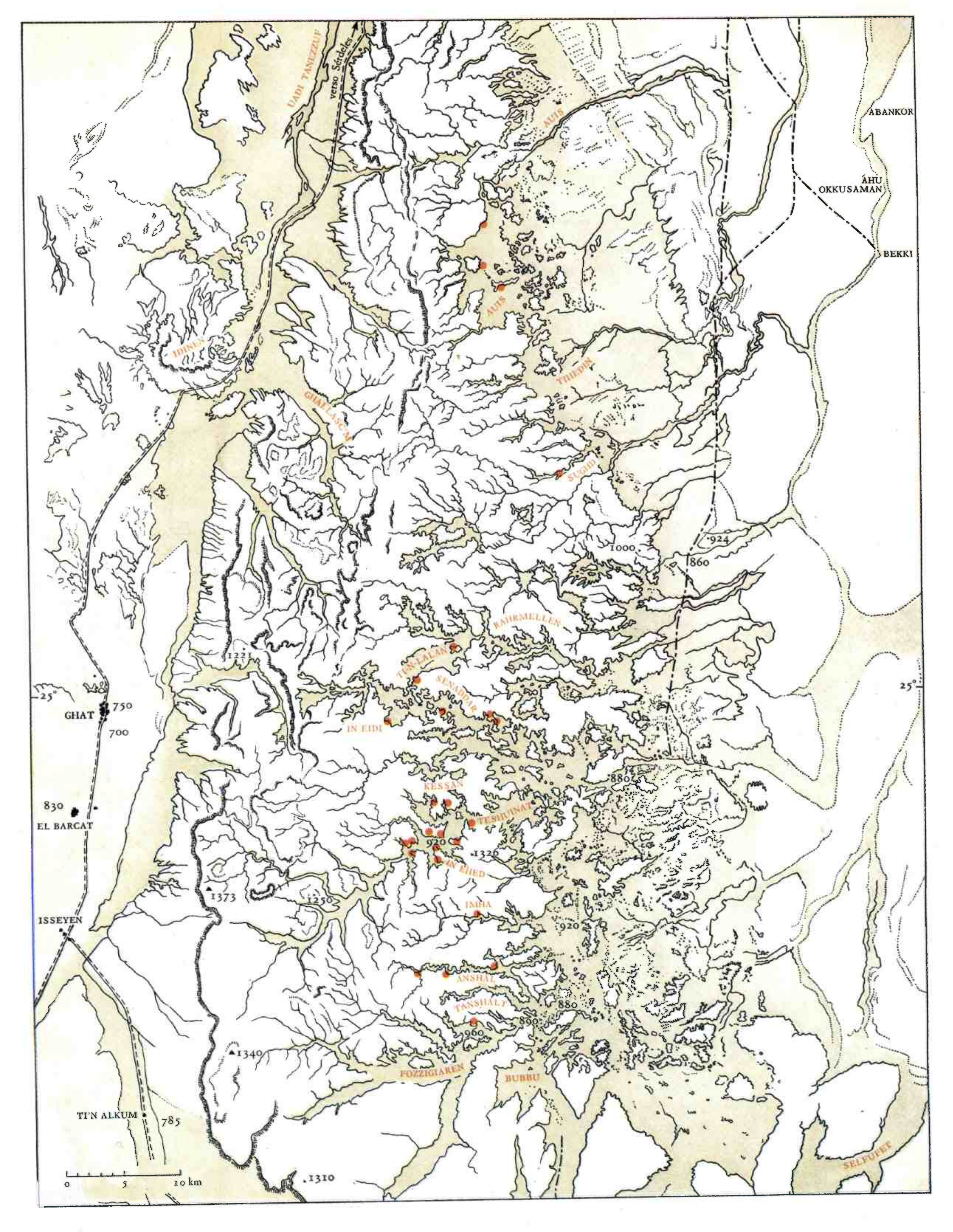
تتألف المملكة الليبية المتحدة من فزان وطرابلس الغرب وبرقة، و يمتد اقليم فزان بين خطى عرض ٢٨ و ٣٢ شمالا و بين ١٠ و ١٨ ش غ.(١) وتتصل حدوده بطرابلس القرب شمالا و ببرقة شرقاً جنوباً بجمهوريتي النيجر وتشاد وكذلك الجزائر التي تحده ١
حتى من جهة الغرب مع الطرف الجنوبي التونسي. و يخترق هذه المنطقة الواسعة التي تغلب عليها الطبيعة الصحراو ية اليوم. وأديان كبيران يتجهان شرق/غرب وهما وادي الشاطيء ووادي الآجال، وهذا الأخير غني بالواحات المتتابعة بدون انقطاع تقريباً من سبها إلى أو باري ولمسافة مائة كيلومتر تقريباً.

وفي الجنوب الغربي من وادي الآجال، بعد واحة سردليس يجري وادي تانيزوف ممتداً إلى غات والحدود الجنوبية الجزائرية.

(١) هـذه هي حدود فزان الجغرافية السياسية، أما الـحدود مـن الـوجـهـة الاثـنـو ـتـاريخية فلا تـتـعـدى نـهاية وادي الآجال وتتلاقى بالمنطقة المحيطة بواحة أو باري.
أمـا مـا وراء هـذه الـحـدود، بـمـا في ذلـك الأكـاكـوس، فـيسمـى الأزقـر بلغة التاماهاق التارقية.



١
خريطة ليبيا



خارطة تادرارت أكاكوس

إشارة إلى الاستكشافات وأهم مراكز الفن الصخري

في منتصف القرن الماضي بدأت أعمال الاستكشافات في أفريقيا الشمالية بشكل عام وفي الصحراء بشكل خاص وهي نفس الفترة التي اكتشفت فيها عن طريق الصدفة أولى النقوش الصخرية بجنوب وهران.

ومنذ ذلك الوقت الذي واجه فيه الرحالون والباحثون مشاق المنطقة المترامية تناقلت الأخبار عن رموز غامضة خلفها انسان العهود الماضية منقوشة على الجدران الصخرية الصحراوية، وتحالفت مع هؤلاء جهود مثمرة قام بها عسكريون من بلدان جرتهم ظروف تاريخية إلى هذه المناطق. لقد اكتشف الرحالة الألماني هنريتش بارت H. Barth سنة ١٨٥٠ أولى النقوش في فزان، وقدم وصفاً دقيقاً لبعض نقوش وادي تليزاغن (وادي البرجوش) التي اشتهرت فيما بعد. وزاره للدراسة العالم فروبينيوس سنة ١٩٣٢.

ولحقت ما كتبه بارت في كتابه Reisen und Entdeckungen المعلومات التي أوردها دوفيريي Duveyrier سنة ١٨٦٤ الخاصة بمنطقة أناي، وإشارات أخرى ذكرها نختقال سنة ١٨٦٩ ورولفس سنة ١٨٧٤ Nachtigal and Rohlfs اللذين ركزا اهتمامها على مناطق ليست من أراضي فزان الحقيقية (تيبستي ومزدة).

وتجدر ملاحظة اشارة أبداها فورو Foureau سنة ١٨٩٤ عن احتمال وجود رسوم على صخور الأكاكوس إلى الشمال الشرقي من غات. وتتمثل الأدلة الأولى عن الفنون الصخرية لعهود ما قبل التاريخ التي اكتشفت في أفريقيا الشمالية في نقوش حفرت على ألواح صخرية كبيرة في العراء وفي مناطق بعيدة عن الكتل الجبلية الكبيرة.

أما الرسوم، وهي في الغالب تتوارى في قلب السلاسل الجبلية الكبيرة من الصحراء الوسطى، فلم تكتشف إلا في زمن متأخر، وكان لا بد من انتظار حلول سنة ١٩٠٩ للوصول إلى أولى الاكتشافات للرسوم الصخرية، وعندما رأى الرئيس كورتييه Capt. Cortier النماذج الأولى منها في جبال تاسيلي (جنوب الجزائر).

وفي مجال سلسلة الاستكشافات والاشارات في أراضي فزان إجمالا نذكر كورادو زولي Corrado Zoli فقد كان هذا أول ايطالي يعثر سنة ١٩١٤ على بعض النقوش في وادي الأجال، وتضاعفت في العشرينات من هذا القرن عمليات البحث عن مخلفات فنية تعود إلى أدوار ما قبل التاريخ، واتسعت في الوقت نفسه دراسات الصحراء الكبرى في مختلف قطاعات العلوم، و يرجع الفضل إلى الدارسين الايطاليين في وضع مسألة الصحراء الليبية

فيما يتصل بأدوار ما قبل التاريخ على أسس منهجية، من خلال ما أوفد من بعثات حققت نتائج عالية.

لقد كان وادي الشاطىء ووادي الآجال موضوعي بحث، من قبل الايطاليين بصفة خاصة، وقبل الحرب العالمية بسنوات عديدة. وقد اكتشفت مراكز مختلفة للفن الصخري والمقابر التي ترجع إلى ما قبل الاسلام واجريت حولها الدراسات.

ففي الجزء الشمالي مثلا في منطقة الحدود بين طرابلس الغرب وفزان توجد مناطق وادي زقزة ووادي مسعودة الهامين، وقد درسهما قرازيوسي وحققهما باهتمام. وقامت البعثة الأثرية الانثروبولوجية [١] المؤلفة من باتشي – سرجي – كابوتو Caputo – Sergl – Pace بدراسات اثرية وانثروبولوجية عميقة على أطراف وادي الآجال واستطاعت هذه البعثة أن تتوصل إلى نتائج ذات وزن كبير في مسألة ما قبل التاريخ لشمال أفريقيا. وتم لها ذلك بالحفر على مقابر يعود عهدها إلى ما قبل الاسلام.

وإلى الجنوب، عند الأطراف الغربية لادين [٢] مرزق توجد محطات وادي البرجوش التي ذكرناها فيما مضى، وهي محطات هامة للفن الصخري اكتشفه وحققه فروبينيوس سنة ١٩٣٢ بناء على الاشارات التي خلفها بارت سنة ١٨٥٨.

وأخيراً عن الأطراف الجنوبية لفزان وإلى الجنوب الشرقي من غات فذكر مختلف مناطق وادي سلفوفت ووادي تاكيسيت وعين إزان وليس لنا أن نغفل ذكر أهمها في وادي إركين التي اكتشفها قرازيوسي سنة ١٩٣٨.

هذه هي أهم مراكز الفن الصخري المعروفة في أراضي فزان إلى هذا اليوم، ولا نعتقد أن هناك حاجة إلى جدولة المناطق العديدة بتفصيل وهي أقل كماً وكيفاً مما ذكر، وتتوزع في كافة المناطق مع كتابات بالتيفيناغ [٣] التي لا يخلو منها مكان.

ومن البحوث الأولى فقد تبين أن فزان هي إحدى المناطق التي وصل فيها الفن الصخري الصحراوي في دور ما قبل التاريخ إلى أكثر الأشكال سموا وتطوراً، الأرالذي اجتذب إليه كامل الاهتمام.

وقد اضيف سنة ١٩٥٥ إلى المحطات المعروفة من قبل المركب الكبير للفن الصخري بتدرارت الكاكوس، وهو موضوع هذا الكتاب، والذي اكتشف خلال الرحلات الستة التي قدتها إليه.

إن هذه الكتلة الجبلية تشكل دون ريب المركز الرئيسي لفن ما قبل التاريخ في ليبيا، وأهم مركز عرف في المنطقة الجنوبية للبحر الأبيض المتوسط وأوربا.

لقد ساعد اكتشاف رواسب الحياة القديمة (انتروبوزوئية) التي ترتبط بالمرسومات ارتباطاً وثيقاً، على عمليات البحث الجارية والتي أبرزت موثقات ذات قيمة لم تكن منتظرة لدراسة أفريقيا الشمالية في أدوار ما قبل التاريخ.

(١) الانثروبولوجيا – علم دراسات الانسان في أدوار تطوره الطبيعي والاجتماعي والمادي والثقافي، بما في ذلك دراسة أصل الانسان والتطور والارتقاء والتوزيع الجغرافي والعرقي.

(٢) تعني إدين، المتسع من الكثبان الرملية وتنطق حسب لهجة تاماهاق التارقية: «إد يدن».

(٣) التيفيناغ – هي رسم الخط التارقي، أما لغة الحديث فتسمى تاماهاق.

حملات البحث إلى تدرارت أكاكوس

(١) أبريل ـ يونية ١٩٥٥
ف - موري، س. فيلوتي زاتي، ف. موريلي، م. بوليبيو، ب. بارونتي.

(٢) مايو ـ يونية ١٩٥٦
ف - موري.

(٣) ديسمبر ١٩٥٧، مارس ١٩٥٨
ف - موري، أو. فورلاني.

(٤) ديسمبر ١٩٥٨، أبريل ١٩٥٩
ف - موري، أو. فورلاني، ب - قوتشوني.

(٥) ديسمبر ١٩٦٠، أبريل ١٩٦١
ف - موري، أباسا، ب - قوتشوني، ل - طورنا بووني.

(٦) ديسمبر ١٩٦٢، أبريل ١٩٦٣
ف - موري، أ - باسا، ب - فوتشوني، ل - طورنا بووني، س - تيني،
ج - برتولومي، س - تشيكا ريلي.

(٧) فبراير ـ أبريل ١٩٦٤
ف - موري، ب - فوتشوني، ج - برتولومي.

لقد جرى اكتشاف الاكاكوس بين سنة ١٩٥٥ وسنة ١٩٥٩ بواسطة قوافل من الجمال والمخيمات الصغيرة المتنقلة، إذ أن الجبل لا يتيح أي احتمال للمرور بالوسائل الميكانيكية المتحركة من سفحه الغربي، الذي ينفتح فيه ممران: العويص وغلاشم عند مستوى الادين. وتستطيع القوافل أن تتعدى السفح الغربي المنحدر بصعوبة بالغة عبر هذين الممرين فقط، ولم يكن من الممكن إذ ذاك الوصول إلى ممر تخرخوري الواقع بالحدود بين ليبيا وجنوب الجزائر بسبب الوضع السياسي الجزائري المعروف.

لقد تم التجول خلال الرحلات الأربعة الأولى في السهول الشمالية والوسطى بشكل خاص وقطعت في كل مرة مئات الكيلومترات، واتخذت البعثات بعد ذلك مركزاً يدور حول محور منطقة تين لالان ووادي تشوينت.

وفي سنة ١٩٦٠ وجدت مسالك صالحة للوسائل المتحركة على طول السفح الشرقي المقابل، كما وجد منفذ سهل إلى الجبل عند مستوى تشوينت، ومنه يتيسر الوصول إلى

جميع الوديان الواقعة في السهول الوسطى بسهولة نسبية وكذلك عبر ممرات جانبية، شمالية، جنوبية.

لقد استقر الرأي في الرحلتين الأخيرتين على اتخاذ تشو ينت قاعدة للمخيم في مكان لا يبعد كثيراً عن كهوف تضم رسوماً ورواسب وان موهجاج ووان أميل. وجرى العمل في ضواحي القاعدة بواسطة مخيمات صغيرة تتزود من قاعدة المخيم.

وبالنظر لبعدها البالغ عن أقرب واحة (سردليس ١٥٠ كيلومتراً) فقد تم التزود بالماء من مختلف الشقوق الجبلية التي تتجمع فيها مياه الأمطار ما دام كافياً. إلا أن الجفاف المطلق سنة ١٩٦١ حتم أثناء الرحلة الأخيرة الالتجاء إلى آبار سردليس للتزود منها ٩ اسبوعياً.

تدرارت أكاكوس

اسم أكاكوس يطلق على طرف الكتلة الصخرية التي ترى من غات ومن تانيزوف ويسمى بهذا الاسم كذلك الجزء المتجه نحو الغرب بما في ذلك المنحدر الحاد الذي يحاذي طريق سردليس ــ غات. ٣

أما اسم تدرارت[١] فيطلق بالتخصيص على باقي الجبل إلى القواعد المتصلة بالكثبان الشرقية.

وتفصل هذه الكتلة الجبلية الواقعة بالجنوب الغربي من فزان منطقة غات عن أمساك مليت وادين مرزق، ويظهر أمام القادم من سردليس الجانب المواجه للغرب في شكل سلسلة غير متقطعة رمادية اللون غنية بالرؤوس والأودية، ويمتد وادي **تانيزوف** عند قاعدتها ويستمر مع وادي إيسين حتى تين ألكوم وما ورائه.

ويشبه شكل الأكاكوس مستطيلا على وجه عام، تتجه أطول أضلاعه من الشمال إلى الجنوب ويقع بين ٢٤° ٣٠° و٢٥° ٣٠° شمال خط الاستواء، وإلى شرقه تمتد أراضي الأمساك الواسعة.

(١) اسم تدرارت في لهجة التاماهاق تعني نقيض تاسيلي. ويدل الأول على كتل صخرية كبيرة، أما الثاني فيعني تشكيلات أقل شأناً.
وفي جبل نفوسة يسمى الصخر عموماً ططغات (المعرب).



٣
منظر تدرارت أكاكوس من الوجه الغربي



٤
وادي رحرملان

أما من الغرب فان وادي تانيزوف وحده يفصله عن المصدات الأولى لتاسيلي، وطبيعة هذه السلسلة صخرية تتقاطع بها أودية كثيرة التي تشكل البطون الجافة لطرق مائية غابرة.

ولا أحد زار الاكاكوس من قبل لاغراض البحث العلمي، وكما سبق أن ذكرنا فان فورو أشار فيما كتبه سنة ١٨٩٤ بأنه يحتمل أن يكون الاكاكوس مركزاً لأعمال منقوشة واستند في ذلك على أقوال جمعها من أفواه سكان منطقة غات.

وفيما عدا أقصى الطرف الجنوبي، لم يجر أي بحث حتى سنة ١٩٥٥ وهي السنة التي بدأت فيها الحملات التي أسفرت عن النتائج المعروضة بهذا الكتاب، فقد تكشف الجبل في البعثات التي جرت سنة ١٩٥٥ إلى سنة ١٩٦٤ عن مركب واسع من موثقات الفن الصخري ومن ترسبات الاحياء القديمة anthropozoic deposits يعود عهدها إلى ادوار أكثر قدماً من هذه الموثقات.

أما المنطقة الوسطى ـ الجنوبية من الاكاكوس على الأخص فتشمل عدداً كبيراً من الأودية الصغيرة والكبيرة وتستضيف بعض الكهوف الواسعة المنفتحة بالجدران الصخرية بفعل ظواهر النحات Erosion أعمالا من الفنون الصخرية بكميات متفاوتة، ويتوقع القادم بعفوية وجود هذه الكهوف منذ بداية كل سهل لما توحيه بنية الصخور نفسها، وتناظر البنية الرملية الغليظة، المصقولة والمدورة في الغالب تجويفات طبيعية في اتساع متفاوت، وقد اختارها الرسامون في دور ما قبل التاريخ مركزاً لأعمالهم.

ولم ينشأ أي ترسب أنتروبوزوئي حيث يبدي السطح الصخري للكهف ميلا نحو قاع الوادي المقابل وحيث يكون التجويف مفتوحاً ومعرضاً لظواهر الرياح والماء، بيد أنه لا يمكن استثناء قيام مظاهر هامة للحياة فيها وحتى في الأماكن التي لا يلوح منها أي أثر، ويتضح أن المترسبات قد تألفت في المخابيء التي اكتسبت شروطاً خاصة مثل الموقع والشكل.

وفي هذا المقام، تجدر دراسة مختلف نقاط المظاهر الثقافية على خارطة هذا الجبل مع ملاحظة أن هذه الاعتبارات لا تتجاوز ما وصلت إليه معلوماتنا إلى تاريخه اليوم.

وبنظرة إلى هذه المنطقة يتبين واضحاً أن المظاهر العظيمة، كماً وكيفاً، وفيما يتصل بالفن الصخري، والترسبات الأنتروبوزوئية، تتجلى في المنطقة الوسطى – الجنوبية، فتبتدىء من وادي رحرملان الكبير وتتبع طرق المواصلات الرئيسة التي تتشابك بعد ٤
سهل تين لالان في وادي سيندار وفي وادي تشوينت الواسع ذي الروافد العديدة، وفي وادي أنشال وتين أنشال ووادي فوزيجارن.

ولم تجر زيارة المنطقة الواقعة إلى الجنوب زيارة دراسة متعمقة، إلا أن الاكتشافات التي تمت خلال الرحلة الخامسة ١٩٦٠-١٩٦١ (١) تجعلنا نميل إلى ترجيح احتوائها على معطيات بالغة الأهمية(٢).

وإلى الشمال من هذه المنطقة تمتد مساحة واسعة ذات مظهر تكتسحه الأودية ٥
القصيرة الملتوية والصخور المتكونة من الرمال الدقيقة، ولم تظهر بها بعد ترسبات أو أعمال فنية هامة. ويجب التوغل حتى وادي العويص للعثور على واد كبير يشبه مورفولوجياً الأودية الجنوبية القصية. وهذا الوادي يقطع الجبل إلى اتجاهين شرق – غرب ويصر إلى الممر المسمى باسمه حيث يتقلص إلى حجاب رقيق، ويصل السفح الشرقي بسهل غلاشم عند صخور الايدين.

وهذه المنطقة، في الحقيقة، لم تدرس دراسة وافية، ولا ريب أن وقفة قصيرة وزيارة عامة لها كما تم في رحلات ١٩٥٥-١٩٥٩ بسبب دوافع الاستعجال ومن أجل الوصول إلى المناطق المعروفة من قبل، لا تكفي لاعطاء النتائج المرتقبة وفي موقع يتحتم فيه البقاء لمدة أطول لفهم طوبوغرافية المكان والمظاهر الأساسية.

ويمكن الاشارة منذ الآن إلى أن الجزء الشرقي لوادي طالواؤوت ومنطقة صفد وكامل العويص هي أماكن تستحق البحث المستوفي وان ما وجد بها من اعمال فنية مؤشر كاف للدلالة على اهميتها.

وعلى أية حال، فقد يمكن استثناء وجود مركبات فنية ضخمة تشبه تلك التي خرجت إلى النور في الجنوب، ولعل تركيب الصخور ذاتها كان عاملا في امتناع وجودها كما سبق أن ذكرنا وربما كان لهذا التركيب شأن يختلف عما قيل عن انتقال اعمال مختلف

(١) أنظر موري ١٩٦١.

(٢) جرت اكتشافات هامة خلال الرحلة السادسة ١٩٦٢/١٩٦٣ والسابعة ١٩٦٤ وقد عثر على مئات من أعمال الفنون الصخرية تعود إلى أدوار أكثر قدماً وعلى ترسبات أنتروبوزوئية أخرى. ولم تنشر في هذا الكتاب نتائج الرحلات الثلاث الأخيرة سوى بعض المعطيات ذات الأهمية القصوى لأغراض تحديد الكرونولوجية النسبية وبعض الرسوم التي تفيد في إيضاح المسألة الثقافية للمنطقة.



٥
الطرف الشمالي لتدرارت أكاكوس



٦
تدرارت أكاكوس من السفح الشرقي

الأدوار الى المنطقة الجنوبية، وحيث تتشابه الأوضاع الجيومرفولوجية فان الأعمال الفنية للأدوار ذات الأهمية الكبيرة انتظمت في مناطق محددة تحديداً واضحاً.

وفي الجنوب فان الأعمال الفنية الضاربة في أقدم العهود تكثر حول أودية أنشال وفوزيجارن والي الشمال منها حول تشوينت توجد كل الأعمال الفنية من الدور الرعوي في نماذج تتميز بأكثر الأساليب تعبيراً، وهذا لا يعني بالطبع أننا لا نصادف تسرب هذا الدور إلى المنطقة الجنوبية أو أن لا نلمس مظاهر الأدوار القديمة جداً في منطقة تشوينت أو أن نستخلص نتائج من وراء هذه الملاحظات، فقد تبرز معطيات جديدة مستقبلا تغير من هذه الاستنتاجات اضافة إلى أن ما نملكه من عناصر لا يمكننا من أن نجادل في يقين أو حتى احتمالا حول موطن هؤلاء الاقوام الأصلي وحول الأجناس البشرية التي حلت مكانهم في الزمان والمكان.

إننا لا نزال عند الخطوات الأولى من دراسة مستفيضة حول هذه الثقافات في مساحة تتخذ محورها في منطقة واسعة جداً وتكاد تكون خالية تماماً من البحث والتنقيب رغم ما عثر عليه فيها من معطيات هامة تخص الاعراق البشرية القديمة.

٦ وكما سبق ان أشرنا فان الوصول إلى السفح الشرقي لتدرارت أكاكوس هين من خلال الأفواه العديدة للأودية التي تسيل من داخل الجبل بانحدار غير كبير ولذلك فقد تبينت ضرورة دراسة المنطقة المجاورة دراسة مستفيضة كذلك من أجل اكتشاف المعطيات المكملة لما سبق العثور عليه بالجبل، هذا وإن التحركات البشرية في القديم كانت أكثر تردداً بها من الجانب المقابل، كما يتجلى حتى في هذا الوقت بوجود توارق الادرارت اكاكوس في واحة سردليس أكثر من واحة غات.

البيئة الطبيعية:

إن كتلة الأكاكوس الجبلية تتألف من صخور ترسبات بحرية لا نوبية أي صخور رملية ديفوفية، وتقع عند اقدامها على الضفة الشرقية باتجاه أمساك مليت طبقة

كربونية Carboniferous في أفق حفري (fossil) ذات سحنات (facies) يغلب عليها التماثل تكونت من بقايا علق في شكل مستعمرات صغيرة أو كبيرة قد تصل أحياناً إلى حجم عظيم يسمى رؤوس الزنوج Nigger Heads وبالتحول لدراسة تركيب الصخور، أو ما ٧
وضع منها تحت التحليل المعملي(١) فاننا نجد أنها تتجلى في بنية مغورة وفي حبيبات قليلة التماسك فيما بينها، وفي أضلاع واضحة، وتظهر عليها آثار ضعيفة جداً من الكالسيت، إلا أن التسرب الطباشيري الأبيض أو البلوري واضح جداً، وتتمثل عناصره المعدنية في الغالب من المرو Quartz والغلسبار.

أما حبيبات المرو التي تشكل لحمة الصخور فتظهر عليها خطوط Striae حدثت في الغالب بفعل الرياح ورغم إننا لا نزال بعيدين عن امتلاك المعلومات الكافية لتحديد البيئة النباتية في الأطوار الغابرة، إلا أننا نستطيع أن نتصور ونحن في جانب الصواب أن المنطقة الصحراوية، وعلى وجه التحديد فزان، في الأدوار المرتبطة بالفنون الصخرية كانت مغطاة بغلالة تشبه الغلالة الخضراء التي تغطي مناطق السفناء Savannah مع قيام بعض المظاهر الشجرية(٢).

هذا، ومن جهة أخرى فان وجود بيئة يمكن أن نصفها بكثرة الخصب قبل بعض الآلاف من السنين، قد كفلته لنا على الأكثر نفس تلك المظاهر الفنية التي احالت إلينا وثائق عالم حيواني يستحيل أن يحيى دون وفرة ماء وكلأ.

أما اليوم فقد تقلصت تلك الغلالة النباتية في هذه المنطقة تماماً كما تقلصت في كامل الجزء الجنوبي من فزان(٣) وأسفر في شكل قاحل متقطع يتألف من وحدات نمت في الجفاف، تتلمس السطح منكمشة ولتنجل على نفسها بالنور والحرارة. وفي بعض الجهات فان منطقة الأكاكوس الجبلية توفر بعض المظاهر الشجرية المحدودة، تقصدها القوافل ٨
لتتزود بالحطب للشتاء. ولا تزال حتى اليوم تجتذب هذه الجبال مجموعات من التوارق ترعى بها جمالها ومعيزها ولبذر القمح والشعير الذي ينمو بسهولة نسبية بعد الأمطار.

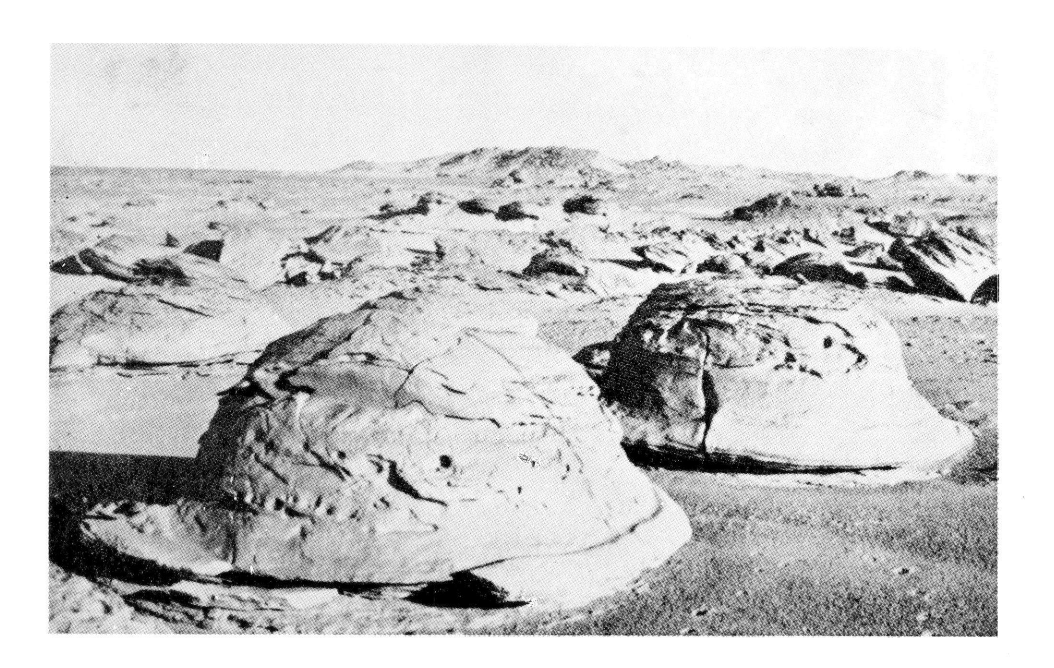
المياه:

الأمطار بهذه المنطقة غير منتظمة وعرضية وآثارها موضعية، وفي العادة فان الأمطار الهاطلة تستطيع بصعوبة أن تبلل الجزء السطحي من الأرض وإذا ما صادفك واد يفيض ماء فانه سيتدفق بقوة ولفترة قصيرة ولبعض الكيلومترات القليلة فقط.

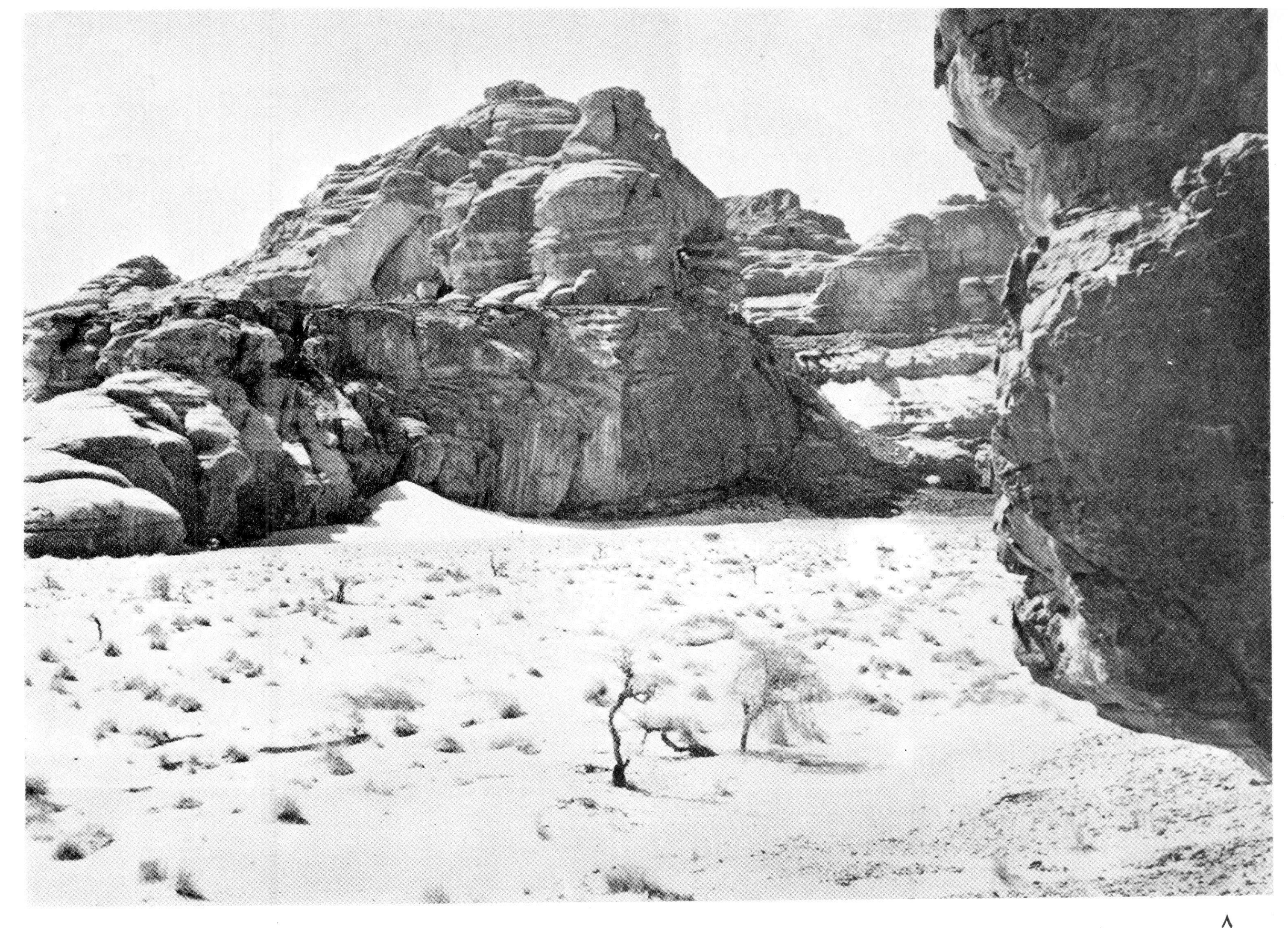
(١) أجريت هذه التحاليل بمعامل المعهد الكيميائي بجامعة روما وبالمعهد المركزي للترميم في روما.

(٢) قوتية ١٩٥٠ ـ بوتزر ١٩٥٨ Gautier 1950-Butzer 1958.

(٣) كورتي Corti.



٧
رؤوس الزنوج عند قاعدة الجبل



٨
نباتات في وادي سندار

وتمتص الطبقات الجوفية والكتل الرملية مياه الأمطار الغزيرة وتشكل هذه الاحتياطي المائي المقيم وتبقى لوقت طويل أو قصير تبعاً لخصائص الحبيبيات الرملية من حيث السيل والتبخر. وقد أظهرت التجارب العملية في الطبقة الجوفية وفي عمق يتراوح بين مترين ومتر ونصف إن الرمال تحافظ على قدر كبير من الرطوبة مما يساعد على حياة النبات.

وفي هذه الأحوال فان حركة المياه المترشحة تعود كلها لصالح الطبقة الجوفية فيما يعمل الجفاف الجوي على امتصاص كل ما يمكن امتصاصه من رطوبة إلى السطح، وتقتصر مياه الشرب في الجبل على مياه الأمطار تلقائياً في التجويفات النحاتية من
أحجام مختلفة، وتكون هذه التجويفات ما يسمى «قلتة»(١) وأحياناً تكون مياه القلتات ٩
متوفرة على مدار السنة وقد تكون مؤقتة تبعاً لاتجاهها. ويؤثر في مدة بقاء ماء القلتة(٢) عمق التجويف والاتجاه، أكثر مما تؤثر الخصائص المساحية للصخور، وترتبط زيادة أو نقصان سرعة تبخر المياه بهذين العاملين.

ويمكن لذا أن نتصور أن هذه المناطق الجبلية بالاضافة إلى تلك المناطق الواسعة من الهقار وتاسيلي قد لعبت دوراً هاماً في حياة سكان الوسط الصحراوي، فهي صالحة للاقامة والمرعى، غير خالية من المياه وامكانات الدفاع، ولا تزال توفر أنواعاً عديدة من الكهوف والمخابىء الضيقة والواسعة والتي شكلت كذلك المراكز المثلى لازدهار الفن الصخري.

المورفولوجيا:

يرتفع هذا المركب العظيم للأكاكوس في تطابق Stratification على محور كبير يتجه شمال ـ جنوب مكوناً سطحاً مائلا أصيلا انفتق فيه الانخفاض النحاتي الواقع إلى غرب

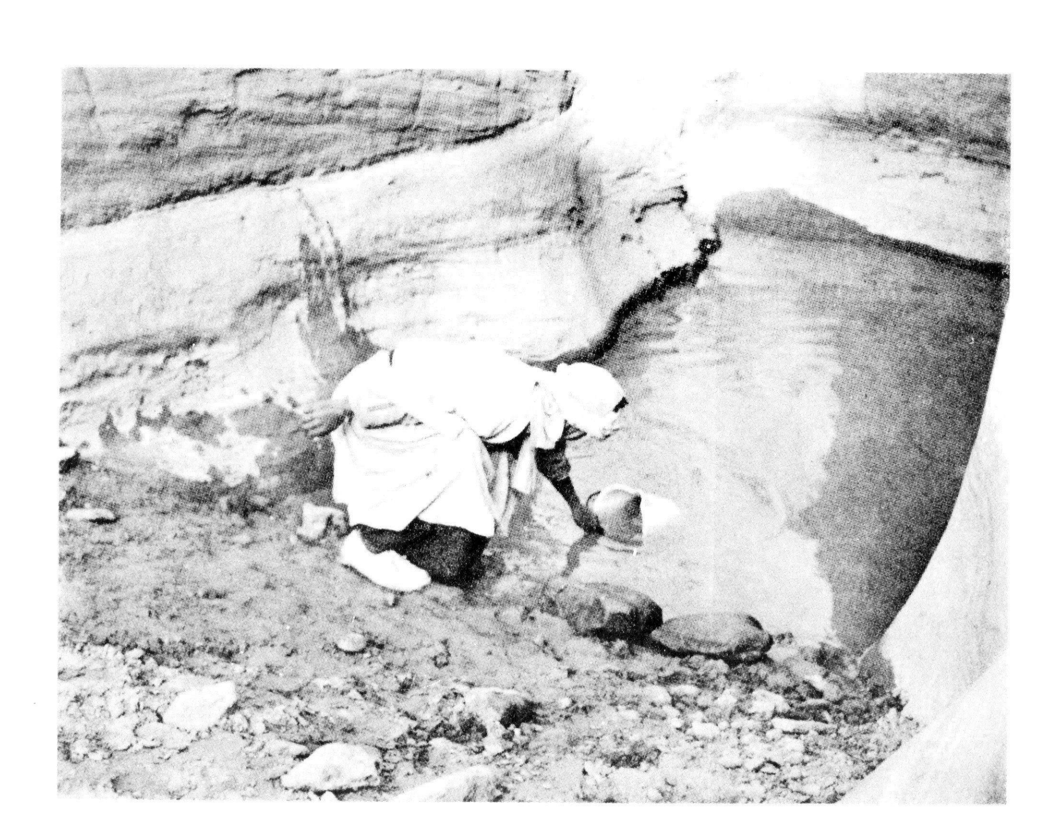
(١) سكورتيتشي Scortecci.
(٢) تدعى أغلمان في لهجة تاماهاق.

وادي تانيزوف، أما بجهة السفح الشرقي فان الكتلة الجبلية تنحدر بلطف نحو الايدين الكبير الذي يفصله عن أمساك مليت، و يتوفر في هذه الجهة العديد من امكانات الاجتياز.

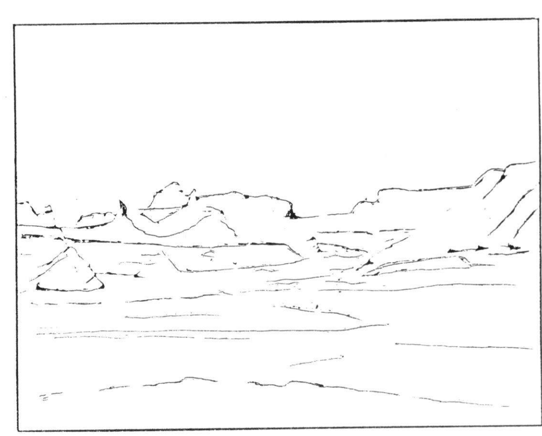
وتخترق السفح الشرقي سلسلة من الأودية تتجه بشكل عام حسب خطوط الانحناء الرئيسية و ينتهي أغلبها في مفارق المياه الحالية في قيعان واسعة وكانت تمتد وراءها أطراف أحواض تجمع المياه قبل انحسار السفح الغربي من كامل السلسلة في وقت غير بعيد.

ولا تقوى مجاري الأودية دائماً على شق طريقها عبر كتل الكثبان الرملية فتشكل
مساحات واسعة من الرمال الناعمة تسمى «الفشفاش» تنمو فيها غابات من شجر ٨
الأثل وقليلا من شجر الطلح.

وللوادي النموذجي بالأكاكوس بعض الخصائص، منها أن الأخدود ضيق وحلقي ١٠
وتنتهي من الجدران العالية إلى مستوى السهل بانحدار مقعر نصف كروي ولا يسهل
اجتياز الأطر الصخرية إلى أعالي سطح الجبل إلا في نقط قليلة جداً ويمكن تحليل مظهر ١١
واد تقطعه أحياناً تشكيلات ذاتية منعزلة وضخمة إلى العديد من العناصر الأفقية. ففي
الأعلى يسود سهب Peneplain رمال تضرب إلى البياض تنشأ عنده أولى أنظمة المساقط
الصخرية والتي تنتهي عند مستوى حرلانية. و يتشكل أسفله نظام مساقط صخرية ثان
احتفرت فيه محاريب ومخابيء نشأت في الغالب بفعل نحات رضيخي
Thermoclastic erosion على المستوى المتوسط لسهول الفيضان الحالية.



٩
قلتة في وان تلامين (تشو ينت)



١٠
تخطيط لنموذج واد



١١
تشكيل رسوبي منفصل

جدول
ادوار الفن الصخري بالاكاكوس

(عرض للكرونولوجيا النسبية):

إن هذا الجدول يستهدف تلخيص لا حل المشاكل الرئيسية المتعلقة بالكرونولوجية النسبية للفنون الصخرية الصحراو ية. وقد وردت به الفئات والفروع لاعمال فنون الاكاكوس الصخرية من منقوش ومرسوم، و يتميز بعضها بمظاهر جديدة ليس هناك ما يماثلها في محيط أيقونات ما قبل التاريخ بشمال أفريقيا.

لقد حاولنا تفادي الأفراط في التجزئة إلى خصائص وأساليب وأخذنا أهم ما في هذه الأخيرة وسيلة للاشارة إليها وقد اتبعنا التسمية التقليدية كلما أمكننا ذلك.

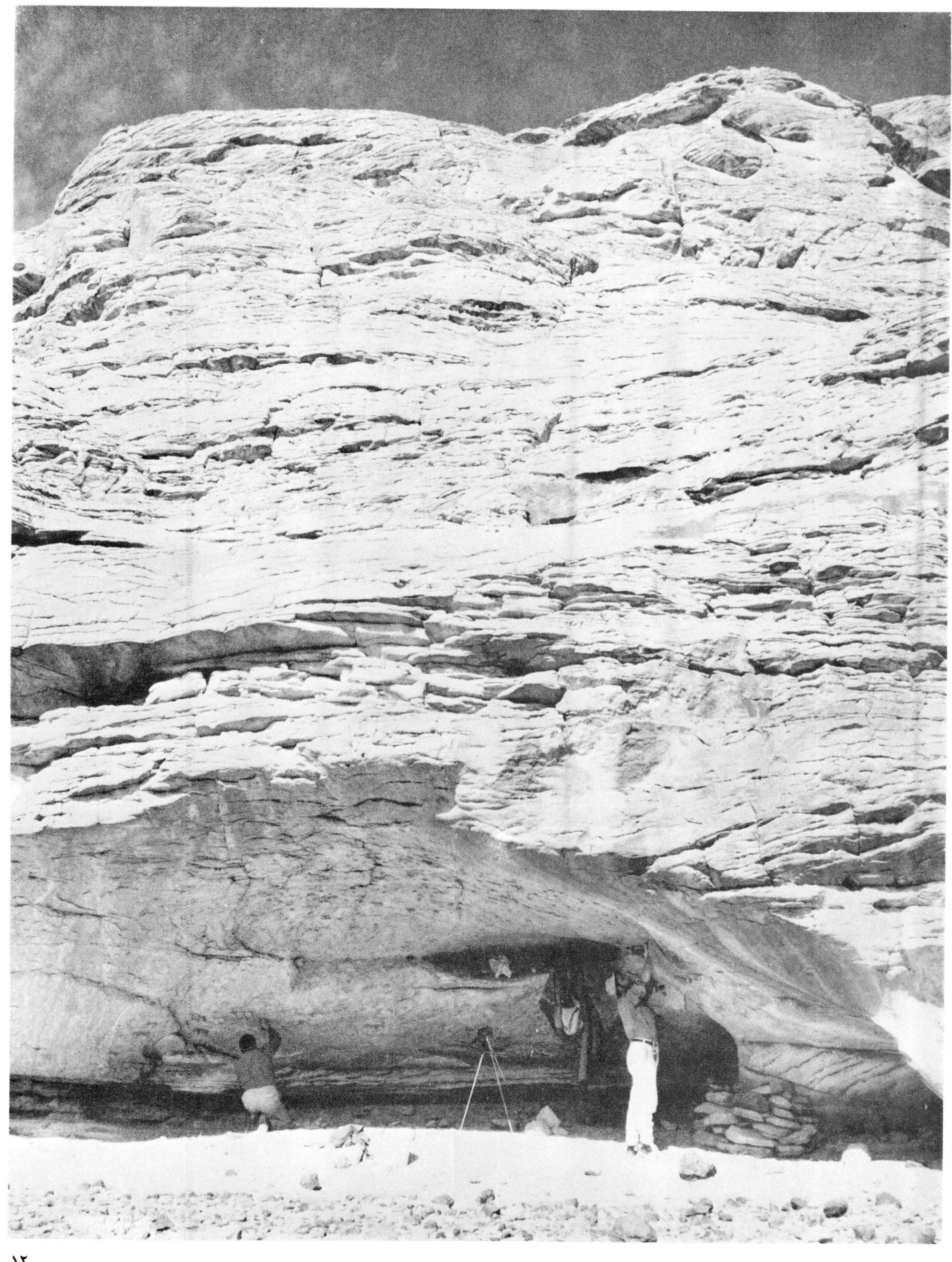
ولقد اعتبرنا النقوش والرسوم وحدة واحدة رغم أن بعض التسميات الصالحة لاحداهما لا تصلح للثانية وهذه احدى نواقص هذا الجدول.

ولذلك، فان هذا الجدول لا يزال مؤقتاً رغم كمية المعطيات البالغة التي بدأت تتبين ولكنه مع ذلك يشكل المحاولة الأولى لتنظيم فنون هذه الكتلة الجبلية والفنون الصخرية عامة على أسس موضوعية.

اعمال ما قبل الدور الرعوي تتميز بغياب ما يؤكد **تدجين الحيوانات** إلى هذا الوقت، وسبقت ظهور قطعان البقر	**دور الحيوانات الكبيرة المتوحشة** أو البابو لوس(١) القديم (نقوش غالباً)	
	دور الرؤوس المستديرة (رسوم في الغالب)	**الأول**: رسم كفافي فقط / رسوم بالألوان، اصفر، أخضر، أحمر **النهائي** رسوم متعددة الألوان
	الدور الرعوي نقوش ورسوم	**القديم** (اسلوب وان اميل) **المتوسط** (اسلوب وان طابو) **الحديث** (اسلوب بين عنيو ين)
	دور الحصان نقوش ورسوم	**ثنائي المثلث الأنيق** **ثنائي المثلث الخشن**
	دور الجمل نقوش ورسوم	

١٥٧

(١) البابلوس هو جاموس أفريقي منقرض.



١٢
مخبأ وادي كيسي

الرّسُوم :

لقد نما عدد الرسوم الصخرية في أراضي فزان في هذه الحقبة من الزمن فقط، ذلك أن مظاهر فنون ما قبل التاريخ في هذه المنطقة وقبل سنة ١٩٥٥ اقتصرت على المنقوشات، وهي بالغة الأهمية بين مثيلاتها من فنون أفريقيا الشمالية، وقد تبين منذ اكتشاف تلك الوثائق أن المنطقة استضافت قوماً وهبوا قدرات فنية رفيعة، ولم يستنفذ نشاطهم حيث انتهت مجموعة النقوش المكتشفة، فقد دلت الاكتشافات الأخيرة، وستؤكد غيرها، وجود وثائق تفوق سواها من حيث الأهمية.

و يجب أن نقول عند الاشارة إلى مجموعة رسوم الأكاكوس إنها، و بصفة عامة، تدخل في اطار الفنون الصخرية للصحراء الوسطى، وسندرس التفاصيل التي تميزها عند استعراض بحث كل محطة، و يلوح أغلبها مقسماً أحياناً إلى طبقات عديدة متراكبة. و يتجلى لنا من هذا التراكب نقصاناً مضطرداً للقدرات الفنية الخلاقة كلما عبرنا من طبقات قديمة جداً إلى طبقات سطحية حديثة. وسبب أو أسباب مثل هذه الظاهرة مرتبط في الغالب بتدهور في الشعور الشعوذي ــ الديني الذي صاحب الوجود الفني. ولو أننا لا نستطيع أن نؤكدها بشكل قاطع وقد تبوأت أحداثاً ثقافية يفصلنا عنها زمن سحيق ولا نعرف عنه سوى النزر اليسير. و يضاف إلى ذلك عوامل التبدل الاقليمي الذي جعل هذه المنطقة في الدور اللاحق للدور الرعوي مكاناً يخلو من الحياة، وقد هجره أغلب سكانه الذين وجدوا فيه أحوالا بيئية تزداد سوءاً باضطراد.

المخابيء:

لقد وجدت رسوم المنطقة الصحراوية بشكل عام وفي الأكاكوس بشكل خاص في أماكن تحميها من الظواهر الجوية الهادمة وخاصة الأمطار، وعند قاعدة جدران صخرية عالية أحياناً ومنخفضة أخرى وداخل مخابيء طبيعية تتفاوت أعماقها وتختلف أشكالها.

وأشكال هذه المخابيء السائدة في الأكاكوس هي:

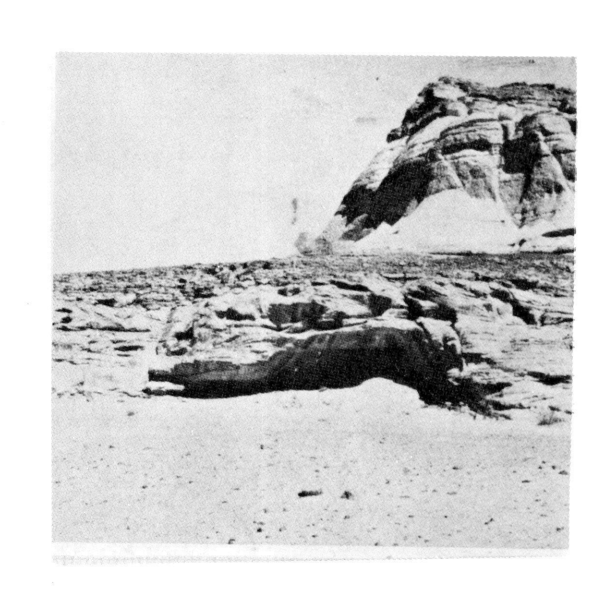
ــ شكل «المحراب»، نصف دائرة قد تتسع أحياناً أو تضيق، جدار العمق منتظم ١٢
وتختلف ابعاد هذا النوع من المخابيء، وتتدرج من بعض الأمتار القليلة إلى ١٤
٤٠-٥٠ متراً أو أكثر (ومثالا على ذلك الحراريج). ١٥

ــ الشكل «الأفقي» وقد حدث بفعل انفتاق قطاع طو يل من الصخور ترك وراءه ١٣
فراغاً، في ارتفاع متجانس تقريباً يكون أبعد أطواله مواز لسطح الأرض.

١٣
مخبأ وان موهجاج

١٤
مخبأ تين عنيو ين

ـ وهناك مخابيء أخرى ذات أشكال غير منتظمة وغير محددة تحديداً دقيقاً أما الكهوف الحقيقية، العميقة والمتسعة فلم يمتد إليها الرسم فيما سوى حالتين اثنتين عثر عليهما إلى هذا اليوم وهما وان أميل ووادي كيسان، وقد يثير هذا الاستغراب إذ أن جدران هذه الكهوف هي في الغالب مصقولة صقلا جيداً وتوفر لفناني عهد ما قبل ١٦
التاريخ لوحة رسم ممتازة.

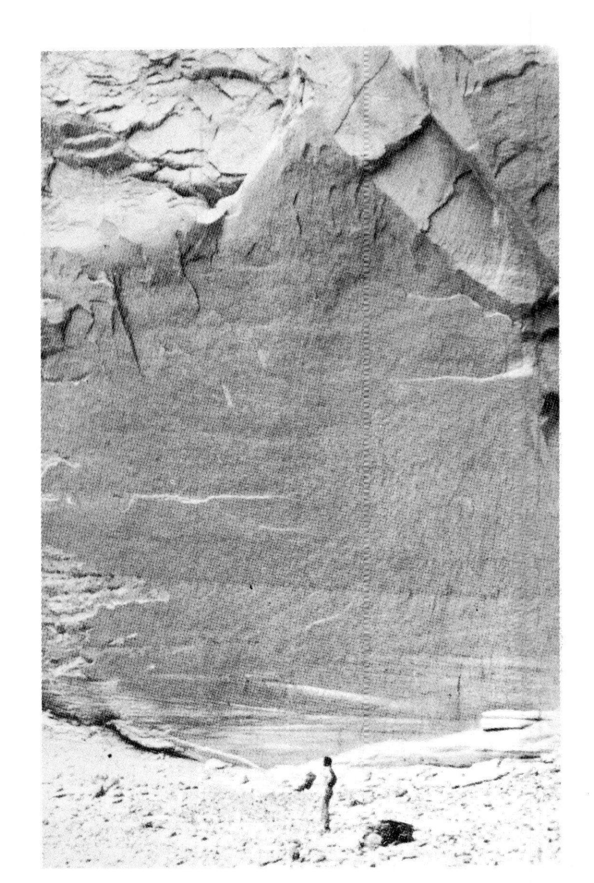


وتتكشف الرسوم في الأطراف الداخلية للمخابيء، وفي الحالات المخطوطة نجدها تتبوأ جداراً واسعاً لمساحة بعض الأمتار المربعة حيث استطاع الفنانون أن يعملوا في سهولة و يسر وقد اختيرت السطوح التي يقل فيها التآكل غالباً، وتتصدر أكثرها قدماً دائماً الأطراف الوسطى الزائدة الانفتاح. وليس من النادر وجود هذه الأعمال وقد طرقت بضربات كثيرة أو قليلة قام بها خلف من أجل الهدم أو المساس بكمال ما يمثله الرسم. وعملية الطرق واضحة متميزة، لاختفاء اللون اختفاء كاملا في التجويفات الناجمة عن الطرق. وأسباب هذه الاعمال يمكن أن تكون متعددة وتبعاً للفترة التي جرت فيها، فاذا ما تم هذا التشو يه في فترة لحقت مباشرة تنفيذ اللوحة الفنية فقد يعني ذلك مسح أو تعد على ذكرى أولئك الذين ابدعوها وحلول عنصر بشرى جديد يمشي في مساكنهم

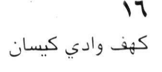
نتيجة صراع أو بدونه. أما إذا حدث هذا التشويه في عهود قريبة جداً، ويمكن التأكد منه بالتأمل في آثار الطرق ويظهر في شكل فاتح، فانه قد يسند إلى عمل الفئات التارقية الراهنة في عهد من عهود التاريخ، ويؤيد هذا الرأي التأكيدات المتكررة لسكان الجبال الذين أسندوا إلى أجدادهم عملية هدم الرسوم حتى لا تلهي الرعاة عن مراعيهم.

أما اللوحات الحديثة، إذا لم ترسم فوق ما قبلها، فيمكن العثور عليها في الجهات الجانبية للمخابيء، وأحياناً على لوحات صخرية خارجها. وقد رسم بعضها على اسقف يجتاز إليها من مداخل واطئة في وضع امتداد أو استلقاء وبشيء من الجهد وكذلك ما رسم منها على سقوف عالية فانها تثير الدهشة فضلا عن أنها غير مريحة ولا بد من ١٧
استعمال السلالم للوصول إليها.

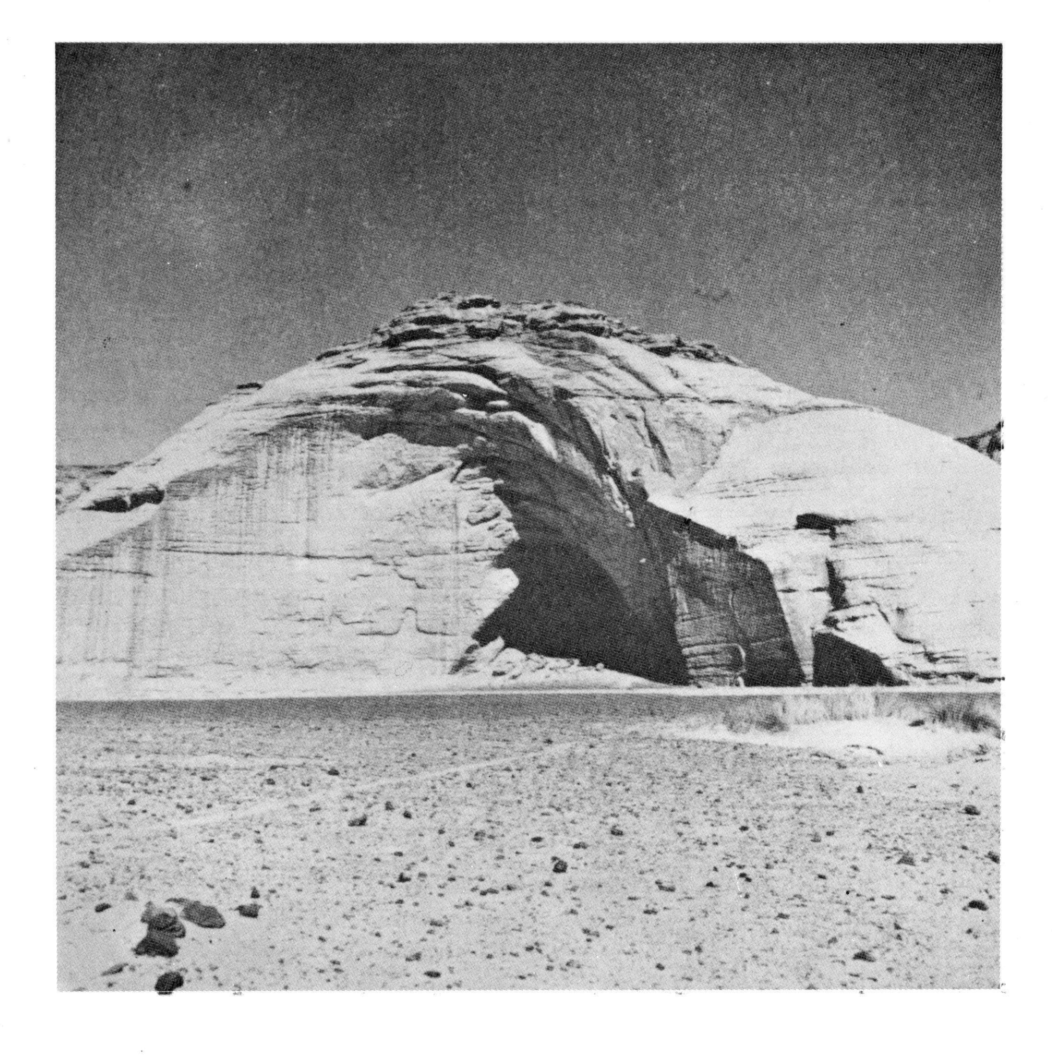
ويمكن أن نفسر طريقة تنفيذ هذه اللوحات العالية في هذا الموقع، وهي في عداد اللوحات الرائعة الضاربة في القدم، أما بوجود دعائم صخرية انهارت في الأزمنة الغابرة أو كان الوصول إليها بواسطة مدارج خشبية عملت بشكل يزيد أو نيقص خشونة.

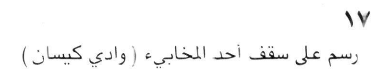


١٥
مخبأ الحراريق

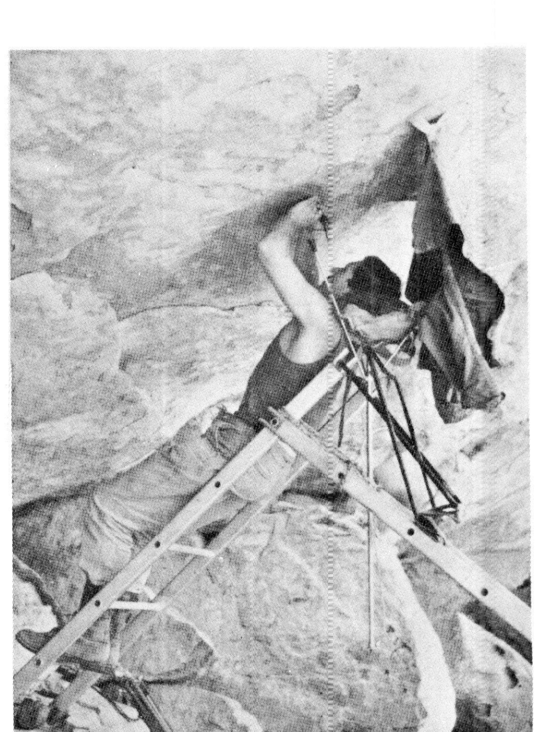


١٦
كهف وادي كيسان





١٧
رسم على سقف أحد المخابيء (وادي كيسان)



المادّة الملوّنة وإعداد الصُخور كما جاءت من الاختبارات العمليّة

إن مسألة التركيب الكيميائي للصباغ أمر في غاية البساطة، فلقد تبين دائماً من مختلف التحاليل التي اجريت في فترات مختلفة وفي معامل تحليل أخرى أن المادة الملونة جرى استغلالها في جميع الحالات من المغرة[١] (هيدروكسيد الحديديك) خلطت غالباً بلازب مقاوم أحياناً، ويرجع إليه الفضل في المحافظة على اللوحات. وقد اجريت تجارب بشمع النحل، ودهون حيوانية ونباتية وبياض البيض وجاءت نتائج بياض البيض مرضية، ولعل القدماء كانوا يستخلصونه من بيض النعام أو طيور أخرى.

وتلخصت المحاولة في عجن المغرة كل مرة بنوع من اللوازب المذكورة ثم تنفيذ بعض الرسوم على سطوح صخرية مماثلة للسطوح الأصلية.

ويمكن الحصول على نتيجة ايجابية كذلك باستعمال الحليب. وفي بحوث أخرى أجريت لا بالوسائل التقليدية بل لقاء سلسلة من الاختبارات الكيميائية على لون مستورد من مخابيء الاكاكوس، كشفت هذه البحوث عن وجود مواد بروتينية من نوع كاسئين الحليب.

إن المقاومة العجيبة لكثير من الرسوم الصخرية يمكن ترجيعها إلى هذا اللازب الفريد في الغالب، والذي لا يزال يستعمله الدهانون بـ«التمبرا»[٢] لميزاته غير العادية في البقاء.

وقد أجريت تجارب أخرى على سطوح خارجية لنماذج من صخور أخذت من مخابيء مختلفة وفي جهات لا يظهر عليها أي أثر للون، سوى أنها مرسومة من العهود القديمة جداً، وقد كشف التحليل عن وجود مواد بروتينية من نفس النوع الذي خلط به الصباغ.

وبغض النظر عن التحليلات التي ستجري مستقبلا على عينات أخرى للتأكد، فان التجارب التي اجريت تجعلنا نميل إلى التفكير بأن وجود هذه المادة لم تأت عرضاً بل بسبب وجود لازب دهنت به الصخور بعد رسم الصورة على الراجح من أجل تثبيت الصباغ على أفضل وجه.

وقد تبين كذلك على الوجه الخارجي للصخر وجود طبقة رفيعة من الجص الأبيض البلوري[٣] تحت الرسوم وعلى السطح القريب منها، ويسود الاعتقاد عموماً أن الرمل قد تعرض لغزو مائي غني بسلفات الصوديوم واتحد بكاربونات الجير داخل الصخر، ثم طفح شعيرياً ليشكل هذه الطبقة. أما التحاليل التي أجريت على قطاعات صخرية دقيقة فقد أثبتت بكل وضوح أن محضراً جصياً قد طلى به الجدار فعلا، وقد عمل ذلك في بعض الحالات على الرسوم السابقة وذلك في أثناء الدور الأخير من أدوار الرؤوس المستديرة.
وقد ابانت الصور الفوتوغرافية المجهرية التطابق المتتالي الآتي: الصخر، طبقة من الصباغ ١٦١
الأصفر (وعند التحليل تبين أنه مغرة)، المحضر الحصي، طبقة من صباغ أحمر.

وعلاوة على الناحية التقنية، وهي هامة أيضاً في ذاتها، فان التوارث بين الرسوم مفيد لأغراض الكرونولوجية النسبية.

وقد لوحظ خلال سلسلة من التجارب اجريت لتحقيق درجة مقاومة كل طبقة أن رسوم الأدوار الأخيرة تتأثر بالماء أكثر من اللوحات القديمة، وبينما الأخيرة لا تتغير إلا في حالة تموه طويل فان الأولى تتفسخ بيسر بسبب وهي اللازب أكثر من ذلك الذي استعمل في الأدوار الأولى.

(١) وهذه ليست سوى الشكل الترابي لهيدروكسيد الحديد في تركيب كيميائي متفاوت وتسمى بالانجليزية Ochre وهو أسم مشتق من اليونانية (W'xpos) و يعني اللون الضارب إلى الصفرة بسبب توفر مادة الليمونيت به. وقد تتركب المغرة من معادن حديدية أخرى مثل الايماتيت والماجنتيت الخ. و بذلك تكتسب ألوان هذه المواد وتعطي أصباغاً متفاوتة تصل إلى الأحمر الداكن وإلى ما يسمى القلقطار (Caput mortuum = colcothar).

(٢) تمبرا أو Distemper هو مزج الصباغ بالبيض أو الحليب.

(٣) لقد أجريت تجارب هذا البحث بالمعهد المركزي للترميم في روما باشراف الأستاذة آدا كاباسو و بمساعدة الدكتور م. سانتيني والمرمم جيراليكو (يناير ــ أبريل ١٩٦٢) فقد درست التطابق لعينات من الحجر ملونة وغير ملونة وأجريت تحاليل صبغية (Chromatogram) على السطوح القريبة. من المواقع المرسومة، كما أجريت أبحاث بأشعة أكس وتحليلات مايكرو كيميائية.

وتأكد كذلك وجود فرق جلي بين المواد الملونة التي استعملت في الأدوار الفنية الرئيسية:

(أ) — دور الرؤوس المستديرة: مادة ملونة كثيفة وتخينة تكاد تكون لماعة (رسوم متعددة الألوان).
(ب) — الدور الرعوي: مادة ملونة أقل تخناً، غير شفافة في الغالب.
(ج) — دور الحصان: مادة ملونة خفيفة ومحلولة.
(د) — دور الجمل: مادة ملونة خشنة تتفسخ بسهولة.

ولا تزال الوسيلة التي استعملت لنشر اللون على السطح غير واضحة ولكننا نستطيع أن نتصور أنها كانت فرشاً حقيقية وبدون أي شك كانت دقيقة جداً [١] صنعت من شعر حيواني أو من ريش طيور. وقد أظهرت التجارب التي أجريت في مخابيء الأكاكوس دقة فرش الأقدمين، وكما سنرى فان أكثر الرسوم تكشف عن رفعة في التخطيط وهي نتيجة لمقدرة الفنان وجودة الوسيلة وان أدق الفرش المتوفرة في الوقت الحاضر لا تبلغ إلى تأدية خطوط بمثل هذه الدقة على سطوح صخرية غير مصقولة.

وإننا لنندهش لتدابير سلامة المرتسم في جميع اللوحات الصخرية وتزداد الدهشة أمام واقع أن الرسوم نفذت فوق سطح هو ليس سطح مزهرية أو حائط.

الأدوار:

إن بداية الانتاج الفني في هذا الجبل ترتبط بمركب واسع من اللوحات من مختلف الأساليب والأوضاع [٢] وتتصف بشكل مميز أعطى لرأس الانسان، مدور أو قليل الاستدارة وخال تماماً من الملامح (أنظر **صفحة ٥٧** وما يليها) وهو دور ضاق كما وكيفاً في الانتاج الفني وحتى بكتلة التاسيلي القريبة.

ويلوح أن هذا الدور قد امتد طويلا في المنطقة عبر مختلف الأشكال والأساليب التي يتعذر في الغالب توحيدها ضمن فئات محددة، ويحتمل أن يرجع بعضها إلى فترات زمنية غير طويلة حتى يتيسر تجزئتها أو إلى أقوام عاشوا متزامنين في المنطقة ذاتها.

وفيما يتصل برسوم الأكاكوس يمكن أن يلاحظ بأن أعمال هذه الفترة الأولى كانت تقتصر على تخطيط الكفاف [٣] ويعتبر هذا النوع اقدمها وهو أقل عدداً من الرسوم التي نفذت بتلوين كافة مساحة الشكل باللون الأحمر أو الأخضر وكذلك من فئة الرسوم المتعددة الألوان والتي تمثل آخر مراحل هذا الدوران الافتقار إلى أدلة تطابق Stratigraphic حفرية يجعل تصنيف هذه المجموعة الأولى الكبيرة من الأعمال أمراً في غاية الدقة، وربما لا نزال عاجزين عن استجلاء شأنها العظيم، فقد نسبت أحياناً إلى ثقافة القناصة بسبب غياب تمثيل الحيوانات الداجنة وبصفة خاصة الأبقار المجمعة في قطعان كبيرة يقودها ويراقبها الرعاة. وبالنسبة لهذه الحالة لا بد من مشاركة هـ. لهوتي في الرأي بضرورة تفادي التنسيب إلى خلفيات ثقافية لم تؤيدها بعد الموثقات الحفرية [٤] اللازمة.

وإذا كان تدجين الحيوانات، الاصيلة منها والمستوردة، الذي صاحب الرعي قد سبقته ظواهر الايلاف والتأهيل فان الأزمنة التي قامت فيها مختلف المراحل في صحراء ما قبل التاريخ لا تزال مجهولة.

وينقصنا الدليل الايجابي إنها كانت مجهولة، كلا أو بعضاً، في الفترة التي توافق رسوم الدور السحيق، ويجب أن تصنف هذه على أساس خصائصها الشكلية البارزة إلى حين توفر امكانية ربطها بمعالم ثقافية عبر نتائج تتضح من حفريات تطابق. ويظهر

(١) إن أغلب أعمال هذا الدور اكتشفت في الحملة الخامسة سنة ١٩٦٠/٦١ والسادسة ١٩٦٢/٦٣ ولم تستوف نتائج دراستها عند طبع هذا الكتاب.

(٢) كفاف Contour = الكفاف من الشيء: حتارة أي الحرف الذي يحيطبه (المنجد).

(٣) هنري لهوتي. «لوحات تسيلي» تعريب أنيس زكي حسن ١٩٦٨.

(٤) بربول Breuil ١٩٥٤.

أن تسمية «الرؤوس المستديرة» التي أدخلها بريول[1] واستعملها من بعد لهوتي[2] مناسبة لتحديد الدور، وتتوفر هذه الخاصلية في كافة الأعمال الفنية من الرسوم البسيطة إلى مناظر الاحتفالات الدينية.

وبعد سلسلة طويلة من أمثلة هذا الدور تأتي الفترة التي يبدأ منها انسان الصحراء[3] بالرسم على الصخور لذلك الحيوان الذي اكتسب دوراً بارزاً في اقتصاد وثقافة تلك الفترة، وجاءت هذه في نماذج تعد بالمئات وأعني قطعان البقر التي يحرسها الرعاة والتي تشكل وثيقة لتطور ثقافي خلق ازدهاراً فنياً فريداً.

وهذا الدور الجديد «الدور الرعوي» استمد اسمه من بزوغ هذه المرحلة المحددة بايلاف الحيوان، إلا أن الفجوة التي تلاحظ بين هذه المرحلة والانتاج العظيم للمرحلة السابقة لم يكن على الأرجح شكلياً فقط، فمن تمثيل الشكل البشري بعناية والتعبير عن المنظر المرسوم والوصف الشامل لمختلف مظاهر الحياة القبلية، تتحول إلى مفهوم يوعز يتبدل جلي في المراحل (**صفحة ٥٤ وما بعدها**).

إن الأسلوب الذي يميز أغلب الفترة السحيقة من الدور الرعوي بالاكاكوس والذي يمكن أن يسمى أسلوب «وان أميل» (**صفحة ١٣٠ وما بعدها**) يتمثل في مركب ضخم لأعمال فنية نسبتها إلى الفئة البشرية التي تركت بصمات لا تضلل في العدد الوافر من رسوم الفنانين/الرعاة الصحراويين.

وبالمثل، وفي فترة متقدمة من الدور نفسه تبرز مجموعة أخرى من الرسوم على غيرها لما امتازت به من وضوح الخطوط وتنسب هذه إلى رعاة من نوع تين عنيوين وتين لالان وهي خطوط طويلة ضامرة ومنسجمة.

إلا أن فنون هذه الفترة بدأت تفقد طاقاتها الاستثنائية عندما استفحلت مظاهر الجفاف بالمنطقة وتدهورت تدريجياً إلى تخطيط مجمل بعد نوع من التعبير الرفيع الذي تجلت منه النزعات الطبيعية.

وتلتقي أخر أعمال الانتاج الرعوي بتلك الأعمال التي تنسب إلى دور الحصان الذي يشير في هذه المنطقة إلى أول فترة تاريخية أكيدة.

ودخول هذا الحيوان إلى الرسوم الصخرية، سواء كان منفصلا أو متصلا بعربة، ارتفق دائماً بأسلوب ثنائي المثلث[3] بتأثير كرمتي على وجه الاحتمال، وهو الأسلوب الذي انتشر في كل مكان وارتقى في بعض الحالات إلى بالغ درجات الانسجام، واستمرت آثاره حية حتى دور الجمل وهو ما يمكن ترجيعه بالضبط إلى عهد ما قبل المسيح.

أما أساليب هذه الفترة فلا يمكن تحديدها تحديداً دقيقاً، وترتبط دائماً بالأشكال النحيفة، وتدل على الاهمال الكامل لكل الدوافع الخلاقة.

الرمزية في الألوان:

يمكن استنباط بعض الاعتبارات بدراسة اللوحات المرسومة في الاكاكوس حول المعنى الرمزي لألوان الرسوم القديمة. وبالطبع فانه من الواضح أن مثل هذه الملاحظة التي تبدى حول أعمال ترجع إلى عهود بالية يمكن أن تكون موضوعية إذا ما أبدتها معطيات ذات صبغة استقرائية، وصحيح في الوقت نفسه أن ظهور بعض المميزات في أعمال بعض الفترات المحددة يجب أن لا يغض عنه النظر رغم أن هذه المعطيات لا توفر الضمانات الكافية.

وتبين مجموعة الرسوم الضاربة في مجاهل القدم والتي تشتمل على اللوحات من

(١) هنري لهوتي «لوحات تسيلي».
(٢) أثناء حملة الحفريات الأخيرة ١٩٦٢/٦٣ قد أمكن لحسن الحظ الحصول على استنساب مباشر للكرونولوجية المطلقة.
(٣) ثنائي المثلث = Bi-Triangular.

البداية إلى الفترة الأولى من الدور الرعوي على رموز لطقوس سحرية ـ دينية طغت على كافة اللوحات المرسومة (**صحيفة ٥٢** وما يليها) ولذا فان الاعتبارات التالية تختص بوثائق الأدوار الأولى فقط، إذ أن كتلة الانتاج الكبيرة في ما بعد الدور الرعوي تكشف عن اسلوب فني يميل بتزايد إلى الاجمال واختفاء هذه الرموز الدينية اختفاء كاملا.

وفيما يتصل بالرسوم، الضاربة في غياهب القدم فان الرسامين القدماء قد استخدموا حتى تلك الوسائل الهامة في الأعمال الفنية والتي تمثلها الألوان[١] للتعبير عن بعض المفاهيم والرموز. ولنبدأ بدراسة أعمال الدور الذي سبق فترة الرعاة وبالتحديد فيما يرتبط بشكل البشر أو تجسيد الآلهة Antlropomorphism واستعمال اللون الأبيض أو الأبيض/الأصفر الذي تردد كثيراً فقط في فترة متقدمة عن دور الرعاة.

(١) فوكار Foucart.

ويطرح هذا اللون في العادة على محيط بعض الأشكال في خطوط رفيعة لكنه أحياناً يتجاوز المحيط ويحتل كامل رقعة الرسم في شكل منتظم أو شبكي. وهناك بعض الأشكال المجسدة صنعت في الكامل باللون الأبيض بينما توجد أخرى بلون مختلف يحيط بها العديد من النقط الصغيرة من نفس اللون.

ويتبوأ هذا اللون أشكال الرسوم من نوع الانسان الامثل (سوبرمان) ففي تشكيلات أنشال الكبير مثلا فان جسم الشخص الخالي من الرأس يغطي كامل شبكة يضرب لونها إلى الصفرة وتتجاوز أبعاده بكثير أبعاد الأشكال الأخرى على نفس الجدار ومنها واحدة ترفع إليه يديها استرحاماً وتضرعاً وهي أقرب الأشكال إليه.

وتغطي كامل هذا الرسم خطوط غليظة وثخينة وتتجلى نقط صغيرة عديدة على جزء من الصخر خارج الكفاف وباللون الأبيض دائماً.

وهناك شكل كائن مجسد آخر يمثله رسم أنشال ١ رسم بخطوط بيضاء يشبه في وضعه ما تمثله بعض النقوش السحرية ـ الجنسية.

وتذكرنا مميزات هذه الأعمال برسوم وان موهجاج المثيرة وترى فيها طبقتان قديمتان ٣٤
علاوة على أشكال حمراء حديثة داخل خط أبيض سميك. ٧٦

ويتمثل في الطبقة الأولى شكل أخضر اللون يرى منه الجزء الأسفل فقط مغطى بسلسلة من الشبكات الواسعة البيضاء. أما على الطبقة التالية فتظهر أربع أشكال بيضاء متميزة ويرى أحد هذه الأشكال في وضع مستطيل مدثراً بشرائط حمراء رقيقة تتقاطع في انحراف، وإلى الأعلى نلمح ثلاثة أشخاص بنفس اللون، اثنان منهما في وضع متحرك من الشمال إلى اليمين أما الرسم الثالث فيمثل شكلا يقف في اتجاه معاكس وكأنه يندفع للقفز أو قد نكون على صواب إذا قلنا إنه معلق.

وليس هناك أي شك في أن الشكل الأبيض المستطيل والمدثر يمثل حسم إنسان ميت، بيد أننا لا نستطيع أن نجزم بأن هذا الشكل يمثل جسماً قد جرت عليه عملية التحنيط، ومهما كان من أمر فان هذه الجزئية تعتبر جانبية في موضوع بحثنا. واستطراداً لما كتب في وصف الرسم (**صحيفة ١١٦** وما يليها) يكفي أن نلاحظ ما يبعثه العمل بكامله من شعور موت ودين.

ويحتمل قصر استعمال هذه اللون على مناظر ليست بالضرورة بشرية مثل النشاط القبلي والمادي، فقد خصت به دائرة الأعمال التي تبرز فيها الأشكال التجسيدية التي تنسب إلى عالم سادت فيه العقائد الخرافية والايمان بالآخرة، وربما لا يعني بالتدقيق لون الحداد بل لوناً يرمز إلى كائن «غير حي» وتبعيته إلى عالم لم يعد تتمتع فيه المخلوقات بدم جار، ولو انها لا تزال تشبه الانسان ذاته، وفي أجساد اكتسبت لون الموت.

وسواء أكان هؤلاء من الجنة أو من الأموات فان بعض الأموات يستحثون التقديس لبعض الصفات الخاصة، أو على أقل تقدير، جديرون بأن يذكروا بنفس ما يضفيه البدائيون [1] في وقتنا هذا من قيم للون الأبيض.

(١) • لانترناري Lanternari.

عند تمثيل الأبطال الخرافيين بصفة خاصة والأموات بصفة عامة وبالأكاكوس فان الرأي الذي أشير إليه قد يلوح واضحاً في الفترة الأخيرة التي سبقت دور الرعاة والمتميزة بالأشكال البشرية ذوات الرؤوس المستديرة، وفيها يمكن أن يعبر اللون، أي لون لا الأبيض فقط، عن معان كثيرة تبعاً للطريقة التي رسم بها الشكل ذاته، وسواء كانت أشكالا بالوان كاملة أو مكففة بالأبيض أو أشكالا لم يجر على سطحها أي إعداد للتلوين سوى تخطيط المحيط الأحمر... الخ.

وهناك في الواقع، تقنيات متنوعة وقد تتضمن هذه ما يقابلها من تنوع في الأساليب، وتفسيرها، مع ذلك، وبما يتوفر لدينا الآن من معلومات قد يبدو مجازفة.

وليس من اليسير أن نجد في الفترة اللاحقة ــدور الرعاةــ أمثلة مما سبق وصفه، فقد بدأ اللون الأبيض يدخل مواضيع من أنواع مختلفة، في رقش جلود الأبقار وتنقيط
غيرها، وإن رسم «الملكين» في وان أميل هو إحدى الأمثلة التي تتضمن احتمالا قويا ٩١
بأن اللون الأبيض قد وضع لمفهوم معين. فالشكل الأيمن الذي يتجلى في وضع من يتقبل ولاء المغلوب نراه يتعمم بقماش أبيض في حين نرى الشخص الثاني يغطي رأسه بعمامة سوداء أو شعر أسود بنفس لون البرنس الذي يدثره.

وفي هذه الحالة كذلك فان اللون الأبيض يمكن أن يكون قد اكتسب تلك القيمة التي يجب أن تقدر ضمن مجموعة المميزات الأخرى لتشكل موضوع البحث الذي جرى وصفه، ونتبين منه نبلا في الهيأة ورقة في المظهر، وقد يكون من الصعب العثور على نماذج مماثلة في انتاج هذا الدور ذاته ومن العسير فعلا أن نجدها في الدور اللاحق حيث يتردد استعمال اللون الأبيض كثيراً في مختلف المواضيع بما في ذلك رسم الخيول والابل، ومن العبث أن نبحث في تردده من منهج أيا كان، أو حتى على مدلول.

إن الاعتبارات العامة المتصلة بفنون هذه الفترات الأخيرة تسري حتى على الحالات الخاصة.

وإذا كان اللون الأبيض/الأصفر يشير إلى معالم رمزية فيما يتصل بالأدوار القديمة جداً على أقل تقدير ومن وجهة نظر افتراضية، فان الألوان الأخرى تلوح مرتبطة بمواضيع متنوعة بدرجة لا تساعد على تقديم رأي مقبول.

فالأخضر مثلا الذي ابتدأ يظهر في انتاج الدور السابق للدور الرعوي لا يمكن أن يفرغ جيداً في هذا المعنى أو تلك المعاني التي نسبت إليه فقد جاء وضع هذا اللون تحت الأبيض في بعض الحالات واستمر لفترة طويلة بهذا الشكل في الأيقونات الصحراوية، ولكنه اختفى تماماً بعد الدور الرعوي.

واللون الأخضر لون نادر نبيل وقد جرى استعماله في الغالب على كامل الرسم لا على الكفاف فقط كما كان يستعمل الأحمر والأبيض، وليس من السهل تأويل ما كان يرمز إليه بسبب وجوده على لوحات ذات مواضيع متنوعة، فلقد وجدناه على تشكيلات خيالية في الدور السابق للدور الرعوي ووجدناه قد صبغت به أشكال بشرية وبعض الحيوانات ومعز الودان الذي ينتمي إلى نفس الفترة التاريخية.

وتجدر ملاحظة الرسم في منظر تين عنيوين، من الدور الرعوي المتقدم، وقد خيمت به أشكال رعاة دهنت اجسامهم بدون أخضر زيتوني. وبكل تأكيد فانه ليس من السهل

اثبات مفهوم مشترك لمواضيع في مثل هذا التفاوت ومن العسير كذلك ان يتجه التفكير إلى أن اللون، موضوع البحث، قد استعمل للاشارة إلى مجموعات أو أفراد امتهنوا الزراعة[١].

أما فيما يتعلق باللون الأحمر السائد بالرسوم الصخرية الصحراو ية فيمكن القول بأن الطبقات الصخرية الصحراو ية كثيراً ما تتكشف عن عروق ملونة أمكن استخلاص المواد الأولية منها للرسوم، وتتعدد الألوان في بعض الرمال المتماسكة و يتوفر فيها اللون الأحمر بشكل واسع.

ففي حرلانية تمتد قرارات رملية واسعة من هذا اللون مستقرة على المدارج العالية، وقد وجد خلال الحملات الأخيرة بعض الحصا ظهرت عليه علامات استعمال قديم بطريقة الحك، وعندما أعيدت العملية استخلصت حكاكة من الغبار الناعم، وهي نفس الأحمر الداكن الذي تجلى برسوم العصور السحيقة، ولهذه الدواعي يرجع أسباب الانتشار الواسع لهذا اللون البارز في جميع الأساليب والأدوار إلى دور الجمل الحديث.

(١) لقد كشفت بعض الملاحظات التي أجريت على لوحات «ليجي Legge» التي سبقت عهد السلالات الحاكمة الفرعونية، أن الخاتم المنقوش وسطها (فيما يراه ليجي وكيبيل و بتري) قد عولج باللون الأخضر، وهو اللون الذي افترض أن قدماء المصريين كانوا يصبغون به وجوههم أو حول عيونهم فقط ولا ثبات ذلك فقد درست مجارف الرسامين التي وجدت في نقدة وقد تبين منها احتمال استعمالها لطحن معدن الابتماتيت أو المالكيت وليس من الواضح إذا كان استعمالها لابادة الحشرات أو للتبرك باللون الأخضر في مجتمع لا تزال الزراعة فيه تمثل خلفية دينية. (بترى ١٩٣٩).

النقوش:

إن طبيعة النقوش أو (جرافيت) أو النقوش الصخرية (Petroglyph) معروفة، وتحدث بتأثير رأس دقيق من حجر صواني أو معدن المرو (كوارتز) أو صخر صلب آخر بريء أو طرق على جدار صخري.

ولو أن الأسماء الثلاثة (نقوش ــجرافيت ــ بتروجليف) التي تستلزم أساساً عملية النقش والنحت اشتقاقاً واستعمالا فان تقنية الطرق التي تتابعت معنا في جميع الأدوار هي أكثر شيوعاً، ولحقتها في أغلب الحالات عملية أو عمليات صقل ناعمة أحيانا، خشنة أخرى للخدوش الناتجة وذلك بحك الرمل أو التراب داخل هذه الخدوش. وإن الطرقات المكثفة، المحكمة والعميقة تجعلنا نتصور أن الحجر الصواني قد استعمل كازميل تنزل عليه ضربات حجر آخر أو لوح خشبي متين.

وتصل نقوش هذا الجبل إلى مستويات رفيعة من الجمال وتلوح عليها أكثر من صفة مشتركة مع لوحات وادي البرجوش[١] في أرض فزان والتي لا تبعد عن الأكاكوس بأكثر من ثلاث مائة كيلومتر والتي تعتبر من بين الأعمال الخالدة في أنواع الفنون الجدارية.

(١) فروبينيوس ١٩٣٧.

إلا أن انتاج الأكاكوس يظل أكثر اتساعاً، بالجرافيت خلافاً للرسوم تتوزع في كل الأمكنة، منفردة على جدار واسع أو قائمة في أعداد كبيرة في نفس السهل وعلى نفس الصحراء. كما هو الحال في تين لالان، فهناك نقوش من مختلف الأدوار والأساليب، من الضخمة التي تنتسب إلى الأدوار القديمة جداً إلى الصغيرة العائدة إلى فترات حديثة.

إن بحث الكرونولوجية المطلقة لمختلف الأدوار سيجري تناوله فيما بعد (**صحيفة ٢٣٩** وما بعدها) أما موضوع الكرونولوجية النسبية فيمكن استئنافه الآن مع الاشارة إلى ما ذكر في **صحيفة ٣٧** وإلى البحوث الأخرى التي تناولته باسهاب[٢].

(٢) قرازيوسي ١٩٤٠ ولهوتي ١٩٦٠.

ونذكر في هذا الخصوص أن عناصر الحكم الرئيسة في تقسيم المنقوشات إلى فئات أو أدوار أو فترات هي: الغشاء، الأسلوب، التقنية، الأحجام، والموضوع المعبر عنه، ويجب أن تدرس هذه العناصر مجتمعة لا بصورة فردية، إذ أن تصنيف الأعمال الفنية على أساس عنصر واحد يمكن أن يؤدي بنا إلى أخطاء، وإذا ما أخذنا الموضوع المعبر عنه وحده مثلا فقد لا يكون كافياً للحكم على عمر العمل حيث أن بعض معالم الحيوانات

الكبيرة مثل الزرافة والأسد والنعام والفيل وجدت في كل المراحل الفنية تقريباً وفي أعداد وافرة. ومن جهة أخرى، لا يخفي أن بعض الحيوانات التي تعيش الآن في مناطق تقع جنوب خط العرض ١٥ شمالا عاشت في أفريقيا الشمالية إلى وقت غير بعيد، فالتمساح مثلا كان موجوداً إلى ما قبل سنوات قليلة في واحدة أو اثنتين من قلتات الجنوب الجزائري، كما كان يسهل وجود النعام في الصحراء الوسطى إلى القرن الماضي.

وعند دراسة مجموعة من اللوحات وخاصة إذا كانت مجتمعة على جدار واحد يتحتم علينا أن نقدر أهمية عنصر آخر لم يسبق ذكره وهو تراكب نقش على آخر. إلا أنه، مع الأسف، لا يمكن دائماً نقل نتائج التصنيف والمنهج المستخلص من توالي الطبقات على أعمال أخرى منفصلة والتي كثيراً ما تعرض مميزات أسلوب وتقنية وغشاء لا يمكن بالتأكيد تقييمها أو مقارنتها بمميزات العينات المدروسة.

الغشاء:

إن الخدوش الناتجة عن عملية الحفر هي أكثر عناصر الحكم الظاهرة ولو أنها غير أكيدة في تحديد الكرونولوجية النسبية للجرافيت الصحراوي، وتكتسي كل الصخور الصحراو ية بقشرة تميل إلى السواد و يكون أحياناً تدرج الألوان المختلفة واضحاً و يرجع سبب ذلك إلى التحول في القشرة بفعل مركب من الظواهر الطبيعية والكيميائية[١] وهذا التفاوت الذي يمكن أن يصادف في لون الغشاء يرجع حتى إلى عوامل خارجة عن الوضع الكرونولوجي للنقوش:

(أ) - تركيب الصخر ـ إن التوزيع الكمى المختلف لشتى العناصر داخل الصخر يترتب عليه تحولا في القشرة ومن ثم تلو يناً مختلفاً.

(ب) - موقع ودرجة انحناء الجدار الصخري ـ يزداد طفح المواد ذاتها إلى السطح أو ينقص تبعاً لتعرض الصخر للحرارة.

(ج) - المسامية ـ وكلما كانت مسامية الصخر كبيرة كلما زادت قدرتها على امتصاص مياه الأمطار والمواد المتحللة بها و بالتالي زيادة النضج إلى السطح.

ونتبين من هذه الملاحظات المختصرة أن عنصر الغشاء، مثله مثل بقية عناصر الحكم لا يجوز دارسته منفصلا عن غيره من العناصر، فكثيراً ما نرى نقوشاً من نفس الأسلوب والتقنية والموضوع ومن نفس الدور نقدم أغشية متفاوتة كثيراً بسبب تنفيذها على جدران صخرية اختلف تركيبها وموقعها. بيد أن الغشاء يبدي حكماً فاصلا عندما يتعلق الأمر
بتحديد الموقع الكرونولوجي «النسبي» فيما يرتبط بالأعمال التي تتواجد على نفس ١٩
الجدار (**صحيفة ٦٩/٧٠**) و يكون التصنيف ميسر إذا ما تميزت هذه الأعمال بأساليب ٢٠
وتقنية مختلفة. ٢١

الأسلوب:

للأسلوب أهمية بالغة في تحديد الكرونولوجية النسبية لأعمال الفنون الصخرية سواء كانت منقوشة أو مرسومة ولو أنه عامل يقوم على اعتبارات غير موضوعية في الغالب. وقد تشكلت كثير من الأساليب وتوطدت عبر تعاقب القرون نقش ورسم خلالها فنانو الصحراء الجدران الصخرية كما سيتبين لنا أكثر عند دراسة مختلف الأعمال بالتفصيل. ولا سبيل أمامنا سوى تجميع هذه الأساليب في فئات قليلة موسعة على أساس أكثر عناصرها أهمية وتعبيراً. ولا جدال في أنه في ذات فترة معينة قد أبدعت أعمال فنية أصيلة إلى جانب أعمال أخرى تافهة، وكثيراً ما تعرف بنفسها المميزات الذاتية لأسلوب معين في دور معين، ومن جهة أخرى وفي بعض الحالات المحظوظة فان الحكم على

(١) و باختصار فانها تتمثل في تراكم بعض العناصر على سطح الصخور التي تتسري إلى داخلها بفعل الأمطار، ثم تطفح إلى خارجها بموجب عملية النضح للصخر تبعاً للتغيرات الجو ية. إن التراكم البطيء لهذه العناصر، ومع مرور الأجيال والآلاف السنين، يشكل قشرة سيليكات الحديدوز ذات لون غامق، يتغير من مكان الى مكان (فلامند وقرازيوسي ١٩٤٠).

الأساليب بيسره تزامن وجود عنصر أو أكثر مثل الغشاء والتقنية والموضوع والأبعاد، ولا ريب أن اجتماع هذه العناصر يعطي ضماناً أكبر وهو أفضل دليل على صحة الدليل نفسه ولننظر مثلا إلى ما أمكن الوصول إليه في تين العاشق، فعلى ذلك الجدار الجميل الذي يستضيف ثلاث زرافات من أدوار مختلفة يتبين لنا بكل وضوح اجتماع تلك العناصر على كل واحدة منها.

(أ) ــ دور الحيوانات الوحشية ــ لا تزال الكرونولوجية المطلقة لهذا الدور موضوع شك ولكن أسلوب هذه الفترة الأولى في أساسه يعبر عن نزعة طبيعية. وأعمال هذا الدور خشنة، مداهمة وتمتلىء في كثير من الحالات بدينامية ولو أنها بعيدة عن النعومة الفائضة. وقد نفذ كفاف شكل الحيوان أحياناً بواسطة خط متتابع يضع القوائم الأربعة على مستوى سطح واحد وفي أمثلة أخرى نرى أن هذه القوائم رسمت على مستويين متميزين، ولم يتردد كثيراً في هذا الدور رسم الشكل البشري.

وهذه الاشكال العائدة بالأكاكوس لا تختلف عن الأعمال الكبيرة في وادي البرجوش والركين، وتنتشر النقوش الصحراوية على مساحة أكبر بكثير من المساحة التي تحتلها أعمال الرسم للفترات اللاحقة التي تتركز في العادة داخل الكتل الصخرية.

(ب) ــ دور الرؤوس المستديرة ــ وهو الدور الذي سبق زمنياً الفترة الفنية التي رسمت فيها القطعان الكبيرة من الثيران وهو غني جداً بأعمال الرسم ولا يمثله إلا عدد قليل من النقوش[1] ولا نستطيع أن نقدم من الأكاكوس سوى نموذجاً واحداً أكيداً ولو أننا عند دراسته وتفحصه لا نستخلص معطيات كثيرة. وعلى أية حال فالظاهر أن الأسلوب لا يخلو من رصانة فقد رسم الحيوان جانبياً (Profile) ووضعت القوائم على مستوى واحد أما جسم الانسان فقد رسم بكفاف متتابع وظهر الرأس في شكل يميل إلى الاستدارة.

(جـ) ــ الدور الرعوي ــ لقد لاح في هذا الدور تحول ظاهر في الأسلوب، وهذا
التحول كما وكيفاً في الأعمال المنقوشة بالاكاكوس في هذا الدور يوازي أجود ما انتج من ٩٤
رسوم (ويكفي لذلك أن نقارن رسم الزرافة مثلا في وان أميل بالزرافات المنقوشة بتين ٢٠
العاشق وكيسى)، وتتميز نقوش هذه الفترة بالسيولة وتمتلىء بالحياة والحركة، والتناسب ٥٣
فيها جدير بالتأمل.

ونقشت مختلف أجزاء الجسم على مستويات متميزة تماماً (أنظر جزئيات الفيلة بتشوينت) ورسمت قرون الثيران مرة مصادرة وأخرى لثلاثة أرباع أو في وضع جانبي كامل بحيث لا يرى منها سوى قرن واحد.

ويقترب نقش الشكل البشري كثيراً من الطريقة التي وردت بالرسوم، فالوجه جانبي ٤٢
والاكتاف في وضع مواجه، الاطراف العليا والسفلى جانبية كذلك.

وقد جاء الرأس مواجهاً في بعض الأشكال وخاصة ما كان منها ذا طبيعة سحرية، وسواء كانت هذه الطبيعة تجسيداً قدسياً أو حيوانياً.

ويهزل الشكل الحيواني والبشري على السواء في الفترة الأخيرة من الدور الرعوي تماماً كما هزل في تلك الأدوار الحديثة التي ظهر فيها الحصان والجمل.

وجاء مع قيام تقنيات متعددة الأشكال نقصان في الابداع الجمالي وتطورت في مواطن النقش كذلك وسيلة التطريق لجزء أو لكامل المحيط الداخلي وصاحب هذه التقنية أسلوب

(١) قد نكون مضطرين إلى اعادة النظر في هذا الحكم بعد النتائج التي أسفرت عنها الرحلات الأخيرة فيما يتصل بالنقوش والرسوم. وإذا ما تبينت صحة الملاحظات فان بعض النقوش القديمة الواردة بهذا الكتاب ونسبت في بادىء الأمر إلى دور الحيوانات الكبيرة المتوحشة يمكن أن تنسب إلى دور الرؤوس المستديرة. وانظر مثلا إلى الزرافة القديمة (صورة ١٩) والقدر (صورة ٢٤) والكركدن (صورة ٢٢) بتين العاشق وكذلك «بس» (صورة ٣٤) وآلهة الجنس بتين لالان (صورة ٣٧).

ثنائي المثلث وقد استعمل في أشكال الحيوان لابراز نقش البقر والزراف. الأسلوب خشن لكنه يتحول في الفترات المتأخرة باضطراد إلى تخطيط الأشكال في خطوط ضامرة إبرية.

التقنية:

تجمع أعمال الأدوار القديمة، دور الحيوانات الكبيرة المتوحشة أو دور البابالوس (Babalus Antiquus) بالاضافة إلى الأسلوب الخشن تقنية دافقة. فقد حفرت خدوش النقش بعمق وصقلت في كثير من الأحيان بكل عناية، ويرى أثر التطريق في بعض الأعمال حيث لم يتم صقل الخدوش. وفي بعض النقوش الأخرى، استعملت التقنيتان في ٢٩
جزئين مختلفين من الشكل الممثل.

و يصل عمق الخدش أحياناً إلى ٧-٨ مليمتر وقد يصل عرضه إلى ١٥-١٦ مليمتر وبذا فان كفاف الشكل يظهر واضحاً وما كان بالامكان تنفيذ الشكل بنقش رفيع أو خدش رقيق سطحي بالنظر إلى أبعاد الشكل نفسه، وكما سبق أن ذكرنا في الفصل السابق فان التطريق الذي أحدث بواسطة صخر أصم عرض لضربات خشبة أو صخرة أخرى، يمكن أن يكون هو ذات الوسيلة التي اتبعت منذ الأدوار الأولى.

ومن الصعب تصور تحقيق عمل يزيد ارتفاعه على ثلاثة أمتار بتقنية مختلفة، وقد استعمل الفنان معدات فيما يشبه المطرقة والازميل لضرب طرقات كثيفة وبدقة لا يمكن أن يتحقق بسواهما.

ونرى حتى في الدور الرعوي أن الطرق كان مكثفاً دقيقاً وحتى في هذه الأعمال رغم صغر حجمها فان الخدوش جاءت في الغالب مصقولة إلى حد الحصول على علامة بدون اذابة النابع مثالية وناعمة كأنها حضرت على معدن لين. وعلى أية، يمكن أن نلاحظ في أقسام الدور الرعوي الحديث اعمالا تحمل نقوشاً خشنة وخدوشاً مستديرة أو ذات زوايا وطرقات نادرة.

أغراض ومعاني الفن الصخري بالأكاكوس

في الحقب الأخيرة أظهرت الاكتشافات التي تمت للاعمال الفنية الصخرية لفترات ما قبل التاريخ مركباً وثائقياً بدأ يطور ببطء المعلومات التي كانت سائدة بخصوصها. وليس من النادر أن يسمع المرء فيما مضى من يشير إلى التشكيلات الصخرية بأفريقيا الشمالية على أنها أعمال سمجة غير معبرة فنياً(١).

و يتردد كذلك نعتها بالبدائية الثقافية التي قد تتراءى على اللوحات نفسها. وقد يكون هذا النعت مقبولا بالنسبة للرسوم ولكنه لا ينطبق قطعاً على النقوش إذ لدينا منها نماذج رائعة منذ سنة ١٩٣٢ في البرجوش والركين وجنوب وهران، وإذ ذاك لم يعرف من الرسوم سوى جزء يسير من انتاج الأدوار الحديثة.

ولقد أتاحت الأعمال التي اكتشفت أخيراً ما تميزت به من خصائص فريدة، أن يستشف منها المرء مظاهر حضارية مركبة ومتطورة روحياً، و بصفة خاصة تلك الأعمال التي تبتدىء من العصور السحيقة إلى بالغ الدور الرعوي. وهي تنم عن عالم مجهول لكنه غير مشتبه فيه ولا بد أن تساعد الأدلة الأثرية على المزيد من الاحاطة به.

وإذا ما أردنا دراسة أغراض ومعاني التشكيلات الرائعة فيجب قبول بعض الملاحظات التي عملت حول الفن الصخري في العصور الحجرية القديمة(٢) (Paleolithic) و يتأكد لدينا أنه حتى في انتاج الأدوار السحيقة لهذه المنطقة من أفريقيا الشمالية يظهر احتمال استثناء الفرضين الأساسيين الايجابيين اللتين تمثلهما الفكرة «السحرية – الدينية» وفكرة «الفن من أجل الفن» وتفضيل مطلق لهذه أو لتلك الفكرة.

وعلى العكس، فمن الواضح أنه كلما كانت الفنون الصخرية في الصحراء عموماً وفي الاكاكوس بصفة خاصة، قديمة، كلما ظهرت مغمورة بمختلف الشعور السحري والشعوذي والديني، وتجلت مظاهر الرقة والشعور الفني الذي سيطر على تنفيذ العمل.

إن مسألة الأسباب الايحائية لأدوار بداية الفن الصخري ليست مسألة بسيطة، وتمثلها في هذا الجزء من ليبيا كذلك نقوش ذات ابعاد طبيعية تقريباً تظهر لها ثدييات من الحيوانات المتوحشة الكبيرة التي كانت أول ما انقرض من المناطق الصحراو ية. لقد

(١) أو برماير ١٩٣١ Obermaier.

(٢) بريول ١٩٥٢-١٩٥٨ – قرازيوسي ١٩٥٦ – فريزز.

تجلت هذه الحيوانات العملاقة على النقوش دائماً منفصلة وقليلا ما نراها مع تشكيلات بشرية وكأنها جاءت لترسم شعور الخوف الذي غرسته في ألباب سكان المنطقة، ولا يبعد أن يكون مصدر تصور هذه الأعمال العملاقة هو السحر الاستعطافي، وإذا كنا عاجزين عن التحديد فاننا مع ذلك نفهم أن الكركدن والفيل والزرافة تمثل موضوع قنص مرهق وغير مثمر أحياناً وقد علم الانسان الأول أن قواه الذاتية واستعمال السلاح الحجري ليست أسلحة كافية، على أن مواقع النقوش نفسها المجمعة في أماكن محددة تحديداً دقيقاً توحي بأن الانسان الأول قد اختار المواقع التي تحافظ على القيم السحرية[١] و يزداد فيها تجليها.

و يتحول الحديث جذرياً عند تحليل الرسوم المنسوبة إلى مختلف أساليب الرؤوس المستديرة أو إلى تلك التي تنتمي إلى الدور الرعوي الصحيح، ففي الأعمال التي رسمت خلال هذه الأدوار الواسعة يكتسب الشكل البشري قيماً يمكن أن تستشف بيسر عبر النماذج العديدة المتوفرة، و يظهر فيها في وضعيات مختلفة، في حفلات عبادة، في حياة قبلية وفي كثير من التشكيلات الأخرى التي لا يسهل تصنيفها. فالدور الذي جاء فيه الشكل البشري يحمل رأساً مدوراً أو يميل إلى الاستدارة دون رسم ملامح الوجه لا مجانبة ولا مواجهة[٢] يتميز بروح سحرية ـ دينية قوية وتصاحب أشكال الأدوار
الأولى، منفردة أو مجتمعة وفي أبهة على الدوام، موثقات غنية يلوح منها أن المواضيع ٥٧
المختلفة لا تزال تجتمع في ذلك العامل المشترك. ٥٨

لقد أوردت مناظر الرقص كثيراً من الجزئيات وجاءت على مساحات واسعة، فقد رسم الرقاصون في أوضاع مثيرة وقد وضعوا على رؤوسهم الاقنعة والشعر المستعار ورسمت قربهم احياناً مناظر قنص بنفس الأسلوب والمنهجية للافصاح عن ضرورات طقوس السحر الاستعطافي في أطراف النشاط الذي بنى عليه اقتصاد ذلك الوقت.

وفي فترة غير محددة من هذا الدور، الذي سبق الدور الرعوي والقطعان الكبيرة من الثيران خرجت مجموعة من الأعمال المتطورة، جمعت بالاضافة إلى الاحجام الكبيرة مميزات جديدة وجلية وازداد عدد الألوان، ومن اللون الأحمر الوحيد أو ما صاحبه في النادر من الأبيض انضمت بكميات متفاوتة الألوان الصفراء والخضراء والسوداء.

ولا نعتقد أن استعمال هذه الألوان جاء عفوي أو أنه ارتبط بمسائل شكلية فقط (أنظر ٤٥ وما يليها) و يتبين منها في جلاء أن الشكل البشري يصاحب باضطراد تزايد بأشكال كائنات مجسدة ذات رؤوس أو أطراف شاذة غير عادية تتميز دائماً عن المخلوقات العادية بزيادة في الأبعاد والوضعية. فقد أعطى للأموات أو الشخصيات
الاسطورية بكل تأكيد مكان الصدارة في أيقونات هذا الوقت (أنظر موهجاج ١ ـ أنشال ٧٦ ٧٣
٣،١). ويجد من بين هذه التشكيلات من النوع السحري ـ الديني مركب رسم وان ٧٥
موهجاج ٢ المثير موضعه اللائق به. ٧٧

و يحتوي هذا على سلسلة من الأشكال البشرية في وضع تعبدي داخل ما يفترض أنه «قارب»، و يرجع عنده البصر بانطباع يوحي بشيء من نزعة صوفية تنبعث من لباس الأشخاص وتصفيف الشعر الذي يوحي بالمقامات المختلفة، وكذلك الأوضاع التعبدية ذات الأشكال الراكعة أو رافعة الأيدي إلى الأعلى تضرعاً وإلى تشكيلات الأصنام ذات الأشكال الثعبانية.

إن خلاصة الشعور الذي ينبعث من هذه اللوحة يمكن أن يدفع أكثر من مراقب إلى تلمس مقارنة متقاربة مع الأيقونات التي ظهرت في عهد السلالات المصرية الحاكمة وقبلها.

(١) لا يستبعد نسبة بعض القيم الوثنية الطوطمية Tommic إلى بعض نقوش الحيوانات الكبيرة لهذا الدور وهناك عدة اعتبارات تؤيد هذا الرأي ترتبط بميثولوجية وأديان شمال أفريقيا القديمة بما في ذلك علم الأيقونة المصرية المقدسة قبل و بعد عهد السلالات الحاكمة. ونأمل أن توفر الدراسات المقبلة للصحراء فيما قبل لتاريخ معطيات واضحة ومثبتة وهو ما لم يتيسر اليوم، عن أجل ابداء تقييم غير قابل للجد ـ بالنسبة لهذه المسألة الهامة.

(٢) يستثنى من ذلك أشكال وان تاماوان (صورة ٧٩)

وإذا كنا نذكر من هذه قارب هيبراكونوليس Hierakonpolis فاننا سنلاحظ بكل تأكيد أن المقارنة من وجهة نظر الشكل والجوهر ستكون في صالح التمثيل الصحراوي المعبر[١]. ولا ريب أن التشكيلات من هذا النوع تكون قليلة الدلالة إذا ما جاءت منعزلة وسط أعمال لا تنم عن روح فنية أو تنتسب إلى فترات حديثة، ولكن وجود عدد منها من ذات الفترة يزيد من اهميتها ويؤكد أن توفر المواضيع ذات الخلفيات السحرية ــ الدينية ارتبطت بانتاج اتصف بالمزيد من أوصاف السمو والكمال.

ومن العبث البحث عن شيء مماثل في أواخر الدور الرعوي أو دور الحصان ففيهما خضع الفن إلى كثير من التغييرات فقد اضحت التقنية نفسها مهزوزة.

وإذا ما نظرنا مثلا إلى المادة الملونة (**صحيفة ٤٢** وما يليها) فاننا سنلاحظ أنها بقدر ما هي خشنة وغير شفافة في الأدوار الأخيرة فانها تبدو ثخينة براقة في الأدوار القديمة، نزاعة إلى التفسخ في تلك الأدوار متمكنة صلبة في هذه الأدوار السحيقة.

وتوحي هذه الفترة التي سبقت ظهور القطعان الكبيرة من الثيران في الأعمال المرسومة بوجود مجموعة من الطقوس والمعتقدات الثابتة إلى جانب أو بعيداً عن العالم الحيواني تساهم فيها على ما يظهر الكيانات المخصصة بالعبادة ومجموعة الفروض التي تقرب إليها زلفى أكثر مما يساهم الدين والسحر، إذا ما جاز تعريف الدين بأنه «العلم بالتبعية لقوة أو أكثر غير دينوية»[٢]. ونجد بذا أنفسنا أمام عالم روحي تدور حوله كائنات مجسدة، سواء كانت هذه من الجنة أو ربوبيات حقيقية أو من أبطال أريد تخليد ذكراهم بعد الموت.

لقد جاء تدجين الحيوانات في وقت غير محدد من المرحلة الواسعة المذكورة وقد يكون التدجين ظاهرة محلية أو مستوردة ولكنه غير جذرياً المظهر الاجتماعي لسكان هذه المناطق بنفس المدى الذي تغيرت به الأشكال المرسومة.

فقد انتهى رسم الأشكال المجسدة من النوع الأسطوري ودخلت مواضيع جديدة مثل الرعي والترحال على ظهور الثيران واستحلاب الأبقار والحياة القبلية بأشكالها جاءت هذه كلها لتسبغ روحاً إنسانية على الأعمال المرسومة، وجاء الشكل البشري نفسه على الصخر مطابقاً للواقع انطباقاً مطلقاً، بعد أن تقلصت ابعاده وانتبرت كافة خطوط المنظر الجانبي للوجه وبرزت المعالم بشكل واضح فانفتح المجال أمام الاعتبارات الأنتروبولوجية.

وأمام هذه وسواها من التغييرات العديدة فان الأسباب الثقافية والفكرية لا يمكن اعتبارها غريبة حتى إذا عجزنا عن تحديدها في الوقت الحاضر، إلا أنه مع ذلك يمكننا أن نستشف منها سرداً اخبارياً أكثر مما توحيه إلينا من اتجاهات سحرية، ويستمر هذا الاتجاه طويلا في المنطقة وسنجد في مجموعة الأعمال التي سندرسها معالم تنبيء بأن المبدأين أخذا في الانفصال على ما يظهر.

وإذا ما رأينا أحياناً قطعان الثيران وحدها أو مناظر قنص تتبع خطوط الأغراض السحرية الواضحة وإذا ما لاحظنا أن التشكيلات الجنسية في تين لالان تعبر بوضوح عن استمرارية طقوس محددة ضرورية لأغراض الانجاب والخصب فاننا نجد إلى جانبها مناظر أخرى تكشف عن شعور جديد لم يعد مفهوم صورة أو صور جاءت لأغراض شعائرية، وان تقييماً من هذا النوع يمكن أن يجري على بعض الجدران المعبرة في الاكاكوس، فالتتابع المنطقي لمناظر تتألف من أكثر من شكل (وان أميل ١ وان موهجاج ٥) ترتبط مع بعضها بموضوع مشترك يعطي الاحساس بقصة تسرد أو ذكرى أحداث بالغة، ويضاف إلى هذا، المفهوم القصص في الوقت ذاته، وحيث يفقد الأشخاص

(١) وفيما يتعلق بمسألة المقارنات المحتملة مع رسوم القوارب الجنائزية في عهد السلالات. يجب إعادة التأكيد على التزام التأني والمزيد من التدبر. وإذا ما جاز الافتراض، كما تبين من المعطيات الواردة بواسطة التحليلات الراديوكربونية (أنظر صحيفة ٢٣٣/٢٤١) أن الرسوم السابقة للدور الرعوي ترجع إلى فترة سابقة إلى ٥٠٠٠ ق.م. فان وجود احتمال علاقة بين ثقافات هذا الدور وحضارة السلالات القديمة وما بعدها يكون مسألة شائكة حتى بالنظر إلى الثغرة الكرونولوجية الواسعة.

(٢) شميدت Schmidt.

من سلسلة الرسوم معاني الشمول لتكتسب كما يتراءى مفهوم الشخصية الفردية المحددة.

وفيما يخص أشكال الثيران المنفصلة التي رسم بعضها بجدارة غير معهودة (وان
أميل ٣) فان الحكم عليها يمكن أن يبنى على نفس المباديء، أي لذكرى أحداث أو ١٠١
أشخاص اتسمت بالأهمية البالغة. ويجب أن لا ننسى انسان البالغ لظاهرة ايلاف الحيوانات بالنسبة لأولئك السكان وما تبعها من تطور في حياة الجماعة. وإن التطور الأصيل في هذا العهد الحجري الحديث، وبما يضاف إليه من أعمال في زراعة الأرض ساد فيه موضوع «الانتاج الغذائي»[١] وتغلب على عالم العقائد المركب وعلى القيم الثقافية، فقل مثل الثور كياناً هاماً في الفترات غير البعيدة عن فترة تدجين الحيوانات كما تشير إليه الرسوم الرعوية وارتبطت به معاني الخصب وحياة الانسان نفسها وكان على الأنواع القوية والسليمة منه واجب استمرار وتحسين الجنس أو بكلمة أصح بدء عملية تربية الأبقار، فأضحت حياة الانسان في الأكثر تدور حول هذا الحيوان ومن أجل ذلك كثر تمثيله على صخور الكتل الجبلية.

وليس غريباً إذا ما تصورنا أن أشكال الثيران المنفصلة وردت لتذكرنا برؤوس هامة منها في مضمار السلالات الحيوانية المحسنة وان القطعان الكبيرة (تشوينت ٢) قد
حظت لتعظيم صفاتها غير العادية من أجل الأغراض السحرية وكذلك من أجل العرض ١٠٥
والمحافظة عليها عبر السنين.

والراعي/الفنان بما تقمص أحدهما الآخر خط هذا المركب بشكل ينبض منه التمثيل الصادق للقطيع والأفراد المنفصلين ولا تزال الأدلة تترى على تأكيد ما سبق أن قدم من
ملاحظان، وما علينا إلا أن نتأمل أشكال وان أميل[٢] ١، ٣ وعين عيدي لنتأكد أن ٩٦
الممارسة المتينة المستمرة مع الموضوع المراد تمثيله، والأطلاع الكامل على تفصيل البنية ١٠١
أتاحا إبراز أرق الجزئيات والخصائص الذاتية لذلك «الموضوع» أو لذلك «النوع» بدرجة ١١٣
هيأت لعلماء الحيوانات وفصائلها عبر مراقبة دقيقة. امكانية إبداء ملاحظات هامة جداً تتعلق بالسلالات[٣].

أما بالنسبة للدور الرعوي التالي وما يخصه من أعمال مرسومة فان الملاحظات المطروحة للبحث تتغير جوهرياً باستمرار. وخلال دور أسلوب ثنائي المثلث ظل هذا يقاوم
الاتجاه إلى المظاهر الشعائرية الكبيرة، مثل الجنائز (وادي كيسى) أو مناظر أغاني ١٣٧
المجموعات الصوتية (تين العاشق) أو غيرهما من مظاهر الحياة القبلية، إلا أننا نلاحظ ١٣٦
أن الأيقونة فقدت تلك الخلفية من الأسرار والمغامرة التي حلت بها خلال العهود السحيقة وتفتحت الآن إلى شعور إنساني بين: عربات بالخيل تعدو طائرة، مناظر مبارزة، وقنص للودان والزرافة.

ويأخذ الفن الصخري في الانحدار والتدهور كلما دنا العهد الذي ظهر فيه الجمل بأفريقيا الشمالية، فقد جيء به من البلدان الآسيوية القريبة بعد العصر الجليدي (Pleistocene) ولم يبق الفن بالطبع بعيداً عن التأثر من إتساع المنطقة الصحراوية المضطرد واستقرار الوضع الجديد، فيتضاءل رسم الأحداث في أدوار الفنون الصحراوية لما قبل وما بعد التاريخ اسلوباً وتقنية وموضوعاً، ويقتصر الفن على وصف معارك صغيرة جرى القتال فيها على الخيول أو الجمال أو ترجلا، وقوافل حطت في الغالب رحالها في نفس ذلك المكان، ومناظر قنص النعام وغيرها من المواضيع المماثلة.

إن فنون الماضي بلت وبقيت فقط نسخ غامضة لمواضيع قديمة غير مفهومة، لم يحياها أحد. ففي هذه المنطقة الواسعة قد إمحى منذ وقت طويل كل أثر للانسان والثقافات القديمة.

(١) شيلد ١٩٥٣ – ريد ١٩٥٩.

(٢) – قرازيوسي ١٩٤٢.

(٣) اسبيرانديو ١٩٥٥ – نوربني ١٩٦٣.

نظرات اثنوانتروبولوجية [١]
من خلال وثائق الفن الصخري :

لم تكن المنطقة الصحراوية الواسعة التي ارتبطت بالمظاهر الهامة للفن الصخري كثيرة السخاء في تقديم مكتشفات حفرية ذات صلة بالدراسات الانثروبولوجية، إلا أن المناطق المحيطة بالكتل الجبلية من الصحراء الوسطى قدمت في قليل من المرات وثائق ذات شأن وتأتي من بينها في المقام الأول تلك الموثقات التي درسها سرجي Sergi في مقابر ما قبل الاسلام المنتشرة على الأطراف الجنوبية لوادي الآجال [٢].

ولا غبار على قيمة البحوث الانتروبولوجية والمقارنات التي أجريت بين بقايا هيكلية من تلك المقابر وبين الهياكل القازقية الحالية من جهة وبين هياكل من سكان مصر فيما قبل السلالات من جهة أخرى. وقد عرفت كذلك النتائج التي تمخضت عنها مثل هذه الابحاث. ولو أن هناك من رفع ضد هذه النتائج نقداً جانبياً واستند في الغالب على معطيات غير صحيحة [٣] مثل دعوى غياب العربات في التشكيلات الصخرية الفزانية. إلا أنه من الثابت، وفي فترة يحتمل أن تكون في بداية العهود التاريخية قد سكن في قسم من الصحراء الذي يشكل أراضي فزان جنس بشري «ليس زنجياً» و يتبع تشكيلة إورو ــ أفريقية من العائلة الأوربية الكبيرة أو المتوسطية. وظهر أن هناك أربع فئات بشرية:

(١) - افراد من ذوي القامات العالية، وجه ضيق وطويل، جمجمة مستطيلة Dolicho-Ipsi-Acrocephalous Orthognatous.

(٢) - أفراد ذوي قامات عالية أو متوسطة، وجه غير ضيق كثيراً وطويل، أنف أطول بالنسبة للفئة (١)، الفك الأسفل مواز للفك الأعلى، الشكل الهيكلي غير شكل الزنوج.

(٣) - أفراد ذوو مميزات أورو ــ أفريقية ومميزات زنجية.

(٤) - افراد ذوو مميزات جنسية، وهؤلاء هم الكثرة.

(٥) -

ومنذ ذلك الوقت تأكدت خاصتيان دالتان فيما يتصل بالبيئة البشرية النموذجية الصحراوية:

(أ) - احتمال تعايش بعض العشائر من نفس العائلة العرقية بالاضافة إلى أجناس مختلفة في المنطقة الجنوبية من البحر الأبيض المتوسط بأراضي أفريقيا الشمالية.

(ب) - أثر الخصائص البيئة القوى على العنصر البشري.

(١) اثنوقرافية = علم الأعراق البشرية، والانثروبولوجية علم يبحث عن أصل الجنس البشري.

(٢) سرجي.

(٣) ليبلانك.

وبالطبع فان هذا الحديث ينسجم إذا ما اعتبرنا صحة المقارنات الايجابية التي قدمها سرجي Sergi عبر وثائق ايقونية مصرية وليبية تيسرت من جهات مختلفة وأدوار متفاوتة. ويضاف إلى ذلك ما عمل من نماذج لأحياء من العائلة التارقية الكبيرة.

وتتميز هذه الموثقات المطروحة بأقصى مدى من التدقيق العلمي، ولا محل لرفض نتائج الدراسة إلا فيما يتعلق منها بالنواحي الجانبية وفيما يخص الاصطلاحات ذات الطبيعة الاثنو–تاريخية والتي لا تمس جوهر الموضوع.

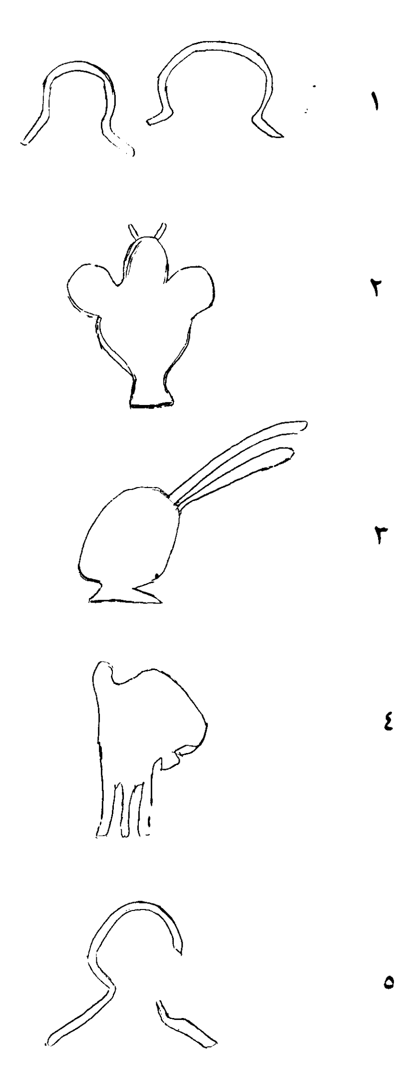
وأذا ما وضعنا في الاعتبار اتساع المنطقة التي كشفت في الحقب الأخيرة على الخصوص عن كمية وافرة من الوثائق التي تنسب إلى الأدوار الأولى للفن الصخري فعندئذ يتحتم أن نتذكر أن فترة الحفريات الموجهة لرفع النقاب ولدراسة المخلفات لم تبدأ إلا في الوقت القريب في مراكز الفنون الصخرية بعد أن تحددت أماكنها قبل قليل.

وسواء أكانت هذه المخلفات من ترسبات التطابق أو من مناطق دفن هؤلاء الناس، فاننا نشعر كأن هؤلاء قد ذابوا بعد أن سجلوا على الصخور المظاهر الأساسية لكيانهم.

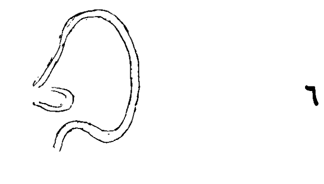
ونستطيع بهذا أن ندرك ما لهذه التشخيصات المرسومة أو المنقوشة على صخور الصحراء من شأن كبير، ونستطيع عبرها فقط محاولة بناء غابر كيان هؤلاء السكان وان نوجد بعض المعطيات، ولو بشيء من التحفظ، حول مقوماتهم الانثروبولوجية، وسندرس فيما بعد بعض الأعمال الفنية التي تنتمي إلى مختلف الأدوار الفنية آخذين في الاعتبار الأشكال النموذجية للأساليب الهامة تبعاً لتوال يستند على ما اكتسب إلى هذا اليوم من المعلومات.

وهذه بالطبع لا تلتزم بما لم ينشر بعد من أطراف أخرى كما لا تلتزم بالمواد التي لا تزال تحت الدرس. وحيث أنها بنيت على استقراء لوثائق معروفة والمقارنة بينها فانها تتيح على أية حال توفير نظرات مفيدة لوضع الأطر الكاملة.

ولتكن البداية من الأزمنة الفنية السحيقة، فلم يتبين ظهور أشكال بشرية محددة تحديدا كاملا على النقوش الأولى بالاكاكوس بل ظهرت فقط كائنات مجسدة، ولذا لزم اعطاء عناية خاصة بدور الرؤوس المستديرة. وقد لاح إلى هذا اليوم انها تميزت بغياب تلك الأشكال الثقافية المركبة التي نشأت عن تربية الحيوان التي ادخلت إلى الصحراء أو تطورت فيها في فترة نستطيع اليوم تحديدها على وجه التقريب بكامل الاطمئنان والرضاء بعد أن توفرت لدينا الاكتشافات ونتائج التحليل المعملي وسنتحدث عنها فيما بعد (صحيفة ٢٣٩ وما يليها). إلا أن هذا الدور لم يقدم إلى هذا اليوم أي معطيات عن ملامح الوجه وأساريره Physiognomy بارزة أو معبرة حتى في حدود ضيقة ولم يمنح الأسلوب السائد في هذه الفترة شيئاً من تفاصيل الفترة شيئاً من تفاصيل المنظر الجانبي Profile. الرأس في العادة مبسط إلى أقصى درجات التبسيط والشكل البشري في تلك الرسوم وهي من الأدوار الأولى على ما يتبين (صورة رقم ١) ينغلق داخل خط كفاف واحد، عريض ومتتابع. ويرتفع الرأس فوق الكتفين بعد تلميح بانكماش الخطوط لتقريب رسم الرقبة مع اختفاء كامل الملامح ويتفاوت رسم الرأس، فيأخذ أشكالا تتراوح بين الدائرة الكاملة وشبه المنحرف تقريباً بزوايا متكسرة. وفي دور آخر ملء السطح الداخلي للشكل البشري باللون (رقم ٢) إلا أن شكل الرأس بقي مبسطاً في خط يميل إلى الاستدارة. أما الوضع الكامل فيوحي بشيء من الالتباس فكثيراً ما نرى وضعاً مواجهاً للرأس في حين أن بقية الجسم رسمت في وضع جانبي وأحياناً تتبين لنا ثلاثة أرباعه.

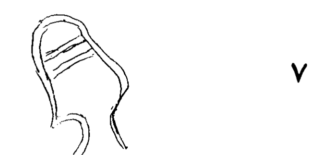


ويجوز أن تكون أوضاع المواجهة غير متعمدة في بعض هذه الرسوم الضاربة في القدم ولكنها جاءت نتيجة أسلوب لا يفرق بين الوضعين.



٦

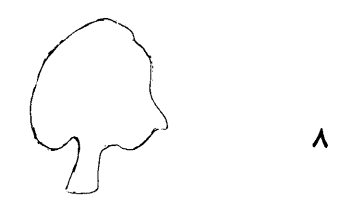
لقد ابتدىء في التمييز الواضح بين الجزء الخلفي للرأس فجاء أكثر استقامة والجزء الأساسي فكان أكثر استدارة، فيما بعد فقط (٣-٤) وبين الجزء الخلفي للرقبة وقد جاءت في تجويف واضح (٥) وخط الكتين الذي يصل إلى مؤخر العنق تاركاً قدراً قليلا من الفراغ.



٧

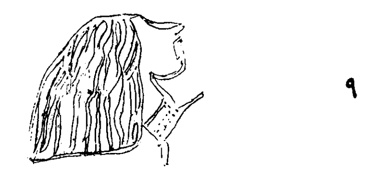
وهناك ما يشير في أعمال أخرى إلى زيادة تأكيد مثل هذا الوضوح في الوضعية (٦-٧).

لقد بدا على منظر وان تماوات الذي اكتشف خلال الرحلة الخامسة ٦٣/١٩٦٢ شأن ٧٩
خاص، فهذا الرسم، وحتى لأسباب أخرى يمكن أن ينسب إلى الفترة الأخيرة من دور الرؤوس المستديرة، ونتبين منه منظراً جانبياً لشكلين على الأقل، ينتبر فيهما الفكان انتباراً شديداً Alvealar Prognatous ولهما أنفان قصيران أفطسان أو مسرجان ونلاحظ عليهما كذلك شفتين غليظتين بارزتين.



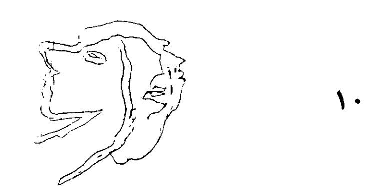
٨

وإذا ما تأكد هذا الدليل الذي يشير إلى الجنس الزنجي في الرسوم المشخصة ببينات أخرى عن طريق اكتشافات جديدة واضحة، فيمكن عندئذ اعتبار موقف الانتظار قد تم تجاوزه وهو ما كان يميل إليه الرأي حول الأصل العرقي للأشخاص الذين عاشوا هذا الدور الهام.

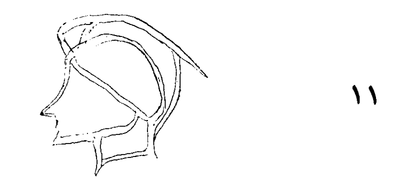


٩

وبذا نصل إلى الأدوار التي ختمت هذه الفترة الأولى، على أن مرحلة الانتقال بين الثقافتين ليست واضحة تماماً وقد تكون طويلة جداً ولا ريب أن نسبة بعض الوثائق المرسومة أو المنقوشة إلى هذا الدور أو إلى ما بعده قد يؤدي بنا إلى رأي متردد أو يجرنا إلى أخطاء، ومهما يكن من أمر وفيما يهمنا في هذا البحث فاننا نقول بأن ظهور قطعان الأبقار الأكيد كعنصر لتنظيم ثقافي جديد ضمن مجموعة الوثائق قد تجلي معه ميل لتطبيع الملامح البشرية على الراجح، فقد بدأت تتحرك خطوط الكفاف وتنتبر التفصيلات بمزيد من الجلاء.



١٠



١١

أما بخصوص الأشكال النسائية الواردة بوان موهجاج ٥ والتي قد تعود إلى فترة رعوية خالصة، فيجدر أن نوضح، مع شديد الأسف، أن تفسير وضعها لم يعد ممكناً بسبب سقوط الجزء العلوي من الاطار المرسوم علاوة على ما أصابها من إفساد جزئي من قبل السكان في دور متأخر. وعلى الرغم من ذلك فاننا سنكون قريبين من الصواب عن تقديم النسخة الواردة برقم ٨ والتي تجد ما يقابلها بالملامح في شكل نسائي مماثل في جبال تاسيلي[١]. ١١١

ومن المفيد، بخصوص هذا النموذج النسائي الوارد بالمنطقة ملاحظة بعض تفصيلات الجسم. مثل شكل البطن المحدب إلى الأمام وانحوى الكبير بالفقرات القطنية والعجزية، والأثداء الكيسية الطويلة، وهو ما يذكرنا، وفقاً لما لاحظه بريول[٢] من قبل، بالمميزات الذاتية لقبائل الهوتنتوت[٣].

يحتمل أن يكون النموذج البشري بنقوش تين لالان ينتسب إلى فترة تضرب في عمق الدور الرعوي وهو نموذج، دون أدنى شك، من نوع أوربي.

ويبين الوضعان الجانبيان للمرأتين (٩ و١٠) جبهة قصيرة وأنفاً بارزاً ووسادة

(١) بريول ١٩٥٤.

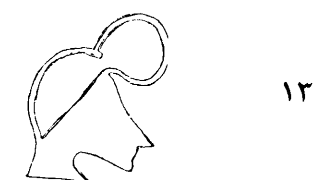
(٢) بريول ١٩٥٤.

(٣) الهوتنتوت Hottentot، تعريف عام يضم مجموعة تختلق ثقافياً يضم الهوتنتوت والكورانا والناما تسكن في جنوب غرب أفريقيا.

تحت البجة غير منتبرة وذقناً قليل البروز ينحني إلى الداخل في الغالب. و يقدم شكل الرجل طبيعة مماثلة سوى ذقن دقيق وربما بسبب لحية صغيرة(١).


١٢

ومنذ هذا الوقت وما تلاه، ولمدة طويلة على ما يظهر، فان ملامح الوجه أخذت تبدو واضحة إلى أقصى درجات الوضوح، أما أبعاد الأشكال فقد تقلصت بالنسبة لانتاج الأدوار السابقة للدوَر الرعوي، فقد صارت تتراوح بين ١٠ و ٢٥ سنتيمتر وبدأت الملامح تخطى بعناية أكبر.


١٣

وتعددت الأساليب. إلا أننا في فترة ما، ولعلها كانت في بداية الدور الرعوي الكبير نجد أن نموذج إنسان الاكاكوس قد توطد، وهو ما يسمى بنموذج وان أميل باسم الغار الذي وجدت فيه النماذج الأولى سنة ١٩٥٧، وجاءت الصورة رقم ١٢ تبشر بباكورة هذا النوع، على أنه يحذر أن تكون متقدمة قليلا عن هذا الدور.


١٤

وجاء تطبيع هذه الفئة من الرسوم البشرية في خط متتابع تقريباً يجمع الجبهة بالأنف و يكون معقوفاً ومتجهاً إلى أسفل. و يتصل بجبهة غير محددة ودون وسادة واضحة تحت البلجة وفي وضع ينقصه نتوء أعلى المحاجر.


١٥

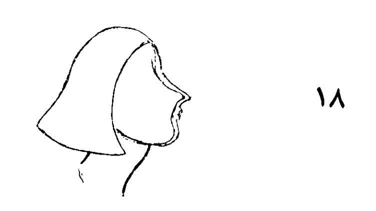
ولا نعتقد أنه من المناسب اعطاء هذا النموذج من البشر تعريفاً انثروبولوجياً في حدود المعلومات الراهنة، سواء كان مقصوراً أو دقيقاً، فقد تخلق بذلك التباساً أو نقدم آراء غير معتمدة وغير مسؤولة في ميدان هجرة وامتزاج الأعراق وهذا أخطره والتحدث عن بعض الأجناس وما تفرع عنها وانقساماتها إلى سلالات بشرية كبيرة سيجر إلى نتائج متسرعة وسطحية و يكفي التوقف عند الجنس الأوروبيدي الكبير وبصفة خاصة عند الجنس المتوسطيدي دون النظر إلى شرقية وغربية. وقد الحق بالاسم «يدي» للتمييز بين المميزات الانتروبولوجية والتسميات العرقية أو اللغوية حسب ما اصطلح عليه. وبذا فان الاسم يكتسب معنى أعم مما يوحيه المعنى الجغرافي الذي يتضمنه جذر الكلمة في الأمثلة الموضوعة بين أيدينا.


١٦

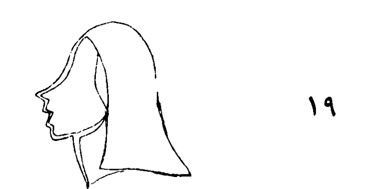
هذا، ومن جهة أخرى، فلا بد من أن نلاحظ أن النموذج ذاته لوان أميل ينبيء عن بعض التفاوت الجسدي، وليس من الواضح فيما إذا كان هذا التفاوت عائداً إلى اختلاف عرقي أو إلى تفاوت عادي داخل الفئة ذاتها وهذا هو الأرجح.


١٧

إن الأشكال رقم ١٨ و ١٩ ذوات الأنف المتجه إلى أعلى والذقن المحدد تحديداً كاملا والتفاصيل الأخرى المرسومة ملمسات ناعمة تتراءى وكأنها تتعارض مع النماذج المبينة برقم ١٣ و ١٤، وربما جاءت في نطاق المألوف ولكنها تطابق نموذجاً بشرياً سائداً جاء تحديده برقم ١٦ وفي ملامح قد يجوز اعتبارها صفة تطبيعية مميزة لهذه الفئة. وإذا ما أمعنا النظر فاننا سنتأكد أن الخلاف ليس قوياً مما قد يظهر لأول وهلة وربما أملاه الحرص على ابراز الشخصين برقم ١٨ و ١٩ في وضع من الأبهة، وهما بكل تأكيد من ٩١-
مستوى رفيع.


١٨

إن المميزات «غير الزنجية» لكامل النوع قد ازدادت قوة ببعض القرائن المحظوظة مؤيدة لها دون التباس محتمل. ففي سلسلة أعمال وان أميل ١ نصادف في مرتين ٨٦
أشخاصاً يسرحون شعورهم الطويلة الناعمة بأنفسهم أو بمساعدة رفاقهم، وجاء لون ٨٨
الشعر عليهما فاتحاً وأحياناً رمادياً وفي مرة أخرى ورد اللون الأصفر أو ترك السطح المخصص للشعر دون لون فأخذ لون الصخر. وهذا بالطبع يجر إلى أكثر من تفسير فهناك احتمال أن الرسم أورد لون شعر الشخص نفسه أو أن الفنان رسم لون الشعر الطبيعي دون التفكير في الشخص الذي حمله ولعل هذا الاحتمال الأخير هو الأرجح لما

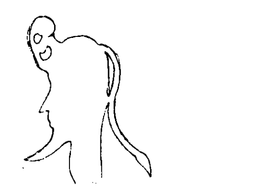

١٩

أمامنا من دليل ولما نعرفه من أن الشقرة بأفريقيا الشمالية قديماً وفي ليبيا لا تتعارض مع هذا الاحتمال أبداً، ولو أنها ليست ظاهرة عامة.

فقد وجدت هياكل عظمية جافة في العمرة [١] لها شعر أشقر من عهد ما قبل السلالات الفرعونية، وكانت هيتيب خيرس Hetep Heres أم كيوب [٢] العظيم، شقراء، وكان شعر الليبيين ضيوف الفراعنة [٣] أو من وقع منهم في الأسر عندهم أشقر كما كانت عيونهم زرقاء. وحدث الشاعر كاليموخوس ابن شحات قائلا: «إن المحاربين الدوريين الذين جهزوا للقتال قد رقصوا مع شقراوات [٤] ليبيا».

(١) دي مورجان.
(٢) بياسوتي ١٩٥٨.
(٣) بياسوتي ١٩٥٨.
(٤) فانتولي ١٩٣٣.

وفي هذا الخصوص، يجب أن نتذكر ملاحظات سرجي Sergi الانثروبولوجية وقد نصل إلى نتائج بالغة الأهمية من خلالها حول الهوية الموثقة لبعض سكان فزان فيما قبل انتشار الاسلام والتوارق اليوم.


٢٠

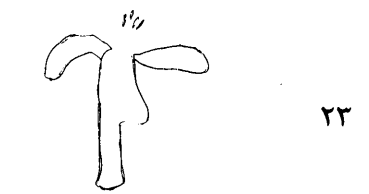
ففي الدور الرعوي الكبير الذي امتد على ما يظهر وقتاً طويلا، تعايشت وتعاقبت داخل المنطقة الجبلية الواسعة للصحراء الوسطى فئات بشرية اختلفت من حيث البنية الفرقية، وتجد تشخيصات الاكاكوس اصداء لها فيما بالهقار والتاسيلي، على أن الوجود الطبيعي للعنصر الزنجي، رغم أنه غير موثق بما فيه الكفاية، قد أشار إليه اكتشاف المومياء الصغيرة بوان موهجاج (**صحيفة ٢٣٥/٢٣٦**).

٢١

لقد تطورت على الجدران الصخرية أساليب متنوعة (رقم ٢٠ و ٢١) ولا يقابلها بالتأكيد هذا التنوع الكبير في الأجناس ورسمت نفس النماذج البشرية في أوضاع مختلفة وفي أوقات متتالية. وجاء بعد مجموعة وان أميل الوافرة والمميزة تمييزاً جيداً رعاة من نوع تين عنيوين بأمثلة من أوضاع جانبية اتجهت باضطراد نحو الرسم الاجمالي (الرقمين ٢٢ و ٢٣) وأدت هذه الأوضاع المجملة على ما يظهر إلى قيام البروفيل الكلبي الذي كثيراً ما نراه نموذجاً للدور الرعوي الحديث (الرقمين ٢٤ و ٢٥).

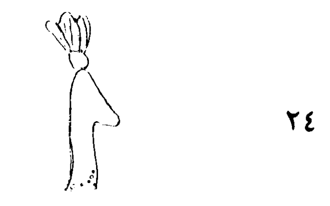

٢٢

فهل يصح اعتبار هذه الأشكال الأخيرة تعبيراً عن بروز الفكين Prognatism إننا لا نعتقد ذلك، وإذا ما رسمت بعض العناصر الزنجية على صخور الاكاكوس في الدور الرعوي فيجب أن نبحث عنها داخل هذه الفترات.

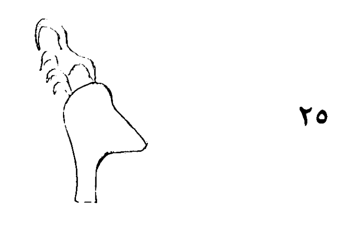

٢٣

ويظهر أن تشبيه سكان الصحراء فيما قبل التاريخ الطوال النحاف بفئات الرعاة النيليين الحاميين بالمرتفعات الشرقية هو أقرب إلى الواقع وكذلك وجود شبة مع طوائف مربي الماشية هتما/توتسي برواند ــ أوروندي وهم من أصل على حبشي على الأرجح.

وهناك استثناءات متأخرة عن الرسم المجمل في وان موهجاج تنتمي إلى فترة سبقت دور الحصان. وفي الشكلين ٢٦/٢٧ ينقلب إليك البصر بمثالين لنوعين على الجدار أولهما يمثل تفصيلات ملامح تميل إلى الزنجية.


٢٤

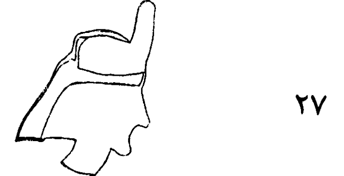
ومع بداية دور الحصان يزداد تأسلب كامل الشكل البشري (ثنائي المثلث) والاجمال المستفحل للرأس يأخذ أشكالا متنوعة طبقاً لما فرضه الزمان والمكان، إلا أن نموذج التعبير عنه ظهر في أسلوب «العصا» وبه تكون الرقبة غير عادية، طويلة ورقيقة، وقليلا ما رسم الرأس في نهايتها. وقد نرى أحياناً أثراً فقط للون أبيض في شكل اهليلجي ناقص اضيفت إليه زائدة أو زائدتان (٢٨/٢٩) ويشار أحياناً أخرى بشكل مستدير صغير (٣٠).


٢٥

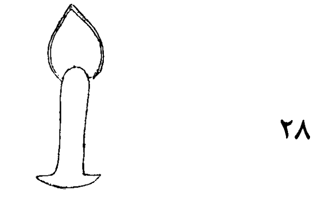
وبعد هذه الفترة، تضاءلت قيمة التشكيلات الصخرية بسبب الانحطاط الشكلي الكامل من جهة وبما يمكن الحصول عليه من معلومات أوسع من مصادر التاريخ وأخيراً بما يرد إلينا من الحفريات الانثروبولوجية.


٢٦

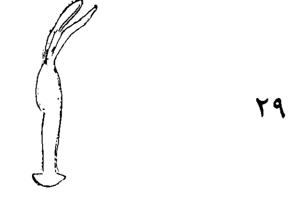
وكما قلنا من قبل (**صحيفة ٥٧**) فقد دلت هذه على وجود عناصر من اعراق مختلفة في الأزمنة الواقعة على اعتاب التاريخ وبشكل أوضح خلال الأزمنة التاريخية، وليس هناك من الأسباب ما يحول دون القول باحتمال تعايش مماثل خلال آلاف السنين السابقة لأدوار التاريخ.


٢٧

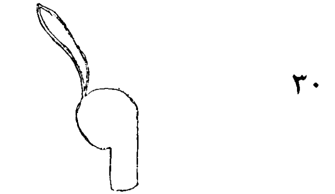
لقد تأكد واقع جلي عند دراسة رسوم الاكاكوس. نستنتج منه أنه منذ بداية الدور الرعوي تزايد العنصر المتوسطي بشكل كبير وخلال فترة طويلة من الزمن. ولما بين يدينا من رسوم جدارية تنتمي إلى الدور الرعوي القديم ومع اعتبار الوجود المتزامن للعنصر الزنجي فان هناك ما يبرر اعطاء الأكثرية المطلقة للعنصر المتوسطي.


٢٨

وبالطبع فان هذا الرأي يسري على المنطقة التي وفرت هذه الموثقات إلا أننا بالاطلاع على رسوم التاسيلي وما كتبه بياسوتي في مناسبات كثيرة يمكننا أن نوسع هذه الاستنتاجات على كامل منطقة الصحراء الوسطى.


٢٩

ويجب، في ضوء البحث الاثنو ـ أنثروبولوجي. ابداء ملاحظة أخرى عند دراسة المكتشفات السابقة، فليس هناك أي شك أن النماذج الشكلية المذكورة تذكرنا بأشكال التوارق الحاليين. وربما ساعدت البيئة في هذه المنطقة الواسعة على المحافظة بشكل قوي على بقايا من سكان الدور الرعوي المنتشرين على مساحة صحراوية واسعة تدور حول مرتفعات الهقار وتاسيلي والاكاكوس، ويحتمل أن هذا العنصر الأوربي قد بقي حياً خلال فترة زمنية طويلة رغم التحولات الثقافية الكبيرة والتعايش والتعاقب مع فئات عرقية أخرى وان هجرة الرعاة الاقدمين لا يعني بالضرورة رحيل كامل العنصر المتوسطي عن المنطقة كما يجب أن لا يعتبر الغياب المتزايد والنهائي للمجموعات الباقية أمراً لا يمكن تفاديه وإذا ما وجدنا عناصر شبه بين الماضي والحاضر فليس هناك ما يمنع من القول بأن خيطاً عرقياً بقي حياً رغم الأحداث العديدة والنظام المختلف وعبر هذه الفترات الطويلة من الزمن.


٣٠

وصفُ مَحَطاتِ الفنِّ الصَّخريّ

ملاحظات:

لقد جرى ترتيب الأعمال الفنية الصخرية باعطاء الأسبقية للنقوش ابتداء بالعهود السحيقة، وقد وضعت المحطات التي احتوت على أكثر من طبقة مرسومة في الدور الذي تميزت فيه أهم طبقة مع اعتبار الكم ونوعية الأعمال.

ولقد قدمنا من الرسوم والنقوش المكتشفة خلال الرحلة الخامسة ١٩٦٠/٦١ محطات أنشال ١ و ٢ و ٣ وعين ايهيد[(١)] فقط. ولا يزال جارياً عمل الاستنساخ ودراسة ما تبقى من الأعمال. ولا تعتبر محطة وادي إيكي تابعة جغرافيا إلى كتلة الأكاكوس، بل تقع إلى غرب واحة ألفيوت تبلات كيلومترات تقريباً، قرب غات.

ذكرنا المميزات الرئيسية فقط للأساليب المتعددة والتي توفرت في نفس الدور كما سنبينه، واعطينا لبعضها فقط تسمية اصطلاحية، وذلك تفادياً للاسراف في ذكر التسميات (صحيفة ٣٧) وحاولنا أن نكون عند أقصى حدود الموضوعية في تفسير مختلف المناظر وخاصة المناظر المرسومة وقد ساعدنا على ذلك وضوحها وجلاؤها، كما يتبين من الموثقات الفوتوغرافية المأخوذة عن الأصول، وجرى الاستنساخ فقط حيث عجزت آلة التصوير عن اخراج صورة مفهومة للحائط المرسوم وحتى مع استعمال أشرطة أشعة ما وراء الحمراء، أو في الحالات التي استحال فيها التصوير بسبب وضع الصخور نفسها.

لقد قام بييرو قوتشوني باستنساخ الرسوم، أما ما جاء منها في الصورة ٧٣ فهي من عمل لورنزو طورنا بووني، وتولي مؤلف هذا الكتاب تصوير كافة الموثقات سواء منها ما كان باللونيين الأبيض والأسود أو ما كان متعدد الألوان، سوى ما يتعلق منها بالصناعة والخزف. أما الصورة رقم ٧ فهي هدية كريمة من الدكتور لودوفيكو راتشيلير جيولوجي بشركة قلف للزيوت.

أما اللوحات التالية فقد تحققت بواسطة استنساخ عن رسوم صخرية أصلية:

٥٨ - ٦١ - ٦٧ - ٦٩ - ٧٠ - ٧٣ - ٧٥ - ٧٨ - ٨١ - ٨٥ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٤/١٠٩ - ١١٦ - ١١٩ - ١٢٢ - ١٢٤ - ١٢٧/١٢٩ - ١٣٣ - ١٣٧/١٣٩.

(١) لم نقدم من الرسوم المكتشفة خلال الرحلة السادسة ١٩٦٢/١٩٦٣ والسابعة ١٩٦٣/١٩٦٤ سوى المنظر الرئيسي لمخبأ وان تاماوات لما له من الأهمية.

النقوش

تين العاشق :

يوفر هذا الجدار معطيات هامة بالنسبة للكرونولوجية النسبية الخاصة بالنقوش التي تعود إلى عهود سحيقة.

البابو لوس القديم (Babulus Antiquus):

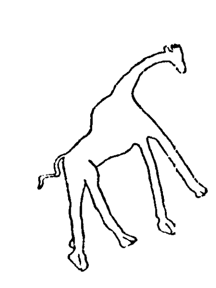
يقدم هذا المنقوش أولى المعطيات الهامة، وقد رسم بالضبط تحت ثلاث زرافات. ويتبين منه شكل حيواني ضخم يضمه خط علوي دائري وواسع تناظره اشارة من الاسفل ولا ترى منه قوائم الحيوان بسهولة.

وإلى اليمين، يمكن تمييز قرنين واسعين قويين في شكل نصف دائرة. ولا تنتبر من الصورة أوصاف أخرى، إلا أن ما ذكر منها ومن وضعية الجسم الممتلىء في عجزه والضامر في مقدمته يكفي للاشارة إلى أنه جسم جاموس بافالو Buffalo.

الزرافات الثلاث:

وتوفر هذه الزرافات الثلاث معطيات أخرى هامة للكرونولوجية النسبية علاوة على أنها مثال واضح لكيفية تكرر موضوع بذاته، بنفس المميزات وفي نفس الموقع، بعد فترة طويلة من الزمن، ولم يتغير سوى الوقع بسبب تضاؤل قدرات الفنانين. ويمكننا بمساعدة الغشاء واعتبارات أخرى تمييز تطور أسلوب النقش في ثلاث فترات معينة تعييناً دقيقاً.

فالزرافة اليمنى وهي أقدمها على ما يظهر ذات غشاء داكن كدكنة القاعدة الصخرية ١٩
ولها أبعاد طويلة (الارتفاع متران) وخدوش واسعة ميزت انتاج الأدوار السحيقة،
وتستشف منها معاني القوة وجودة البنية المرسمية. وقد تراكبت هذه الزرافة على ١٨
البابالوس تماماً وتتبع الخطوط فيها أسلوباً ينزع نزعة طبيعية دون الرقة التي تبدو على ٢٠
النموذج المتوسط الذي قد ينسب إلى الفترة الزمنية التالية للفترة التي نوقشت قبل قليل فقد نقصت أبعاد هذا النموذج (الارتفاع متر واحد) أما الغشاء فجاء من عنصر مختلف وفي مثل هذه الأحوال فان هذا العنصر له شأن حاسم في الحكم، وهو ليس داكناً كما جاء بالزرافة الأولى ولا فاتحاً كما ورد بالنموذج الذي سنناقشه بعد قليل، وهذه الزرافة الثانية ولو أنها غير دقيقة من وجهة التركيب الهيكلي إلا أنها مع ذلك تقدم مثالا جيداً للانسجام ورفعة اللمسات الشكلية.



فقد جاءت الرقبة مغروسة في منتصف جسم منكمش يميل إلى الاستدارة تنبعث منه قوائم تنحني قليلا عند الحركة. وجاءت بالرأس تفصيلات محددة تحديداً جيداً ونقش الغلاف الخارجي باستخدام أثر الظلال الفاتحة والداكنة، أما باقي الجسم فنقش في شكل شبكي.

ونلاحظ في هذا النموذج أجود مميزات الدور الرعوي وهناك تشابه كبير بينها وبين زرافة وان أميل سوى أن الفرق بين الاثنتين ينحصر في أن زرافة تين العاشق منقوشة وزرافة وان أميل مرسومة.

وتشترك الاثنتان في أسلوب متشابه يوحي بأن الاثنتين خرجتا من يد نفس الفنان ٩٤
واتبعت في ابداعهما نفس المدرسة الفنية.

وأخيراً وبالنسبة للنموذج الثالث فظاهر عليه التخلف، فقد طرق بخشونة وبدون أية عناية ويمكن أن ينسب إلى آخر فترة من دور الحصان.

ويظهر أن الغشاء أفتح من النموذجين السابقين، ونقصت الأبعاد (الارتفاع ٦٠ سنتيمتراً).

وإلى جانب هذا النموذج نرى شكلا بشرياً يرفع زراعاً وقد نقش بطريقة ثنائي المثلث في طرقات قليلة متناثرة.

الكركدن:

يمكن نسبة هذا النموذج أيضاً إلى نفس دور الزرافة القديمة، التي جرى وصفها وقد ١٩
تحولتْ خدوش النقش بفعل انفصال حدث في سطح الصخر. ٢٢

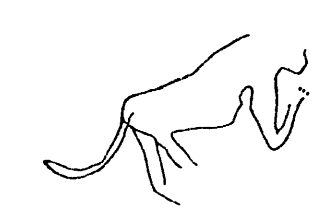
ونلاحظ هنا أن الغشاء يكاد يكون مشابهاً للصخر مما يجعل تمييز الخدوش أمراً صعباً. ويزيد ارتفاع هذه النموذج على ثلاثة أمتار وقد نقش نقشاً عميقاً وصقلت
الخدوش صقلا جيداً، ولم يطرأ أي تلف على خطم الحيوان ومقدمة جسمه، أما الطرفان ٢٣
الخلفيان وجزء بل البطن فقد اختفت تماماً.

ويعرف هذا النوع علمياً باسم «ديسيروس ثنائي القرن» Dyceros Bicornis تكتسي أطرافه الخلفية بدروع.

وقد وردت على كامل جسم الحيوان كتابات بحروف التيفيناغ والحروف العربية خطت من عهد قريب.

القرد أو السنوري:

خدوش هذا النقش عريضة وعميقة (العرض ٢٠ مم والعمق ٨ مم)، الغشاء داكن ٢٤
وتشبه خطوطه خطوط نقش الكركدن ويمكن أن ينسب إلى نفس زمنه. لقد اختفى تماماً الجزء الأمامي من الرأس لانفصال صخري حدث في وقت لاحق إلا أن ما بقي من مقدمة الخطم يذكرنا كثيراً بشكل القرود من عائلة بابيو Papio (أو قد يكون بابيو هامادرياس Papio Hamadryas. ونرى في هذا الشكل الفكين بكل وضوح. وقد رسم أحد الطرفين الأماميين بدقة فائقة وقد انثنى من المرفق وبقي من اصابعه ثلاث اصابع فقط، وجاء الذيل كاملا منثنياً قليلا.



ويبعث هذا المظهر على شيء من الحيرة إذ أن أحد يداب ذيل القرود يتجه إلى الأعلى منذ انفصاله عن الجسم.

ونقوش هذه المحطة تبدو على أربع طبقات أقدمها الطبقة التي رسم عليها
البابولوس. أما الزرافة الكبيرة والكركدن والقرد فيظهر أنها جاءت متزامنة وليس هناك ١٨
اختلاف كبير في الغشاء بين هذه الطبقة وطبقة المنقوش الأول. وإذا ما برهن التراكب ١٩
على توافق مقبول مع البحث الكرونولوجي فان هذه الطبقة الثانية يمكن أن تنسب إلى ٢٢
دور الرؤوس المستديرة. وربما يؤيد هذا الاتجاه تشابه في الاسلوب لوحظ خلال ارحلة ٢٤
الخامسة ١٩٦٢/١٩٦٣ بين الكركدن في تين العاشق والكركدن المرسوم في مخبأ أمان ٢٢
حمدني.

صغد

الفيل والشكل البشري:

يمكن أن نستنتج من دراسة هذه النقوش اعتبارات كرونولوجية ذات شأن، فالشكل ٢٥
البشري ذو الرأس المستدير ينسب إلى أعمال فترة محددة قبل الدور الرعوي، والغشاء ٢٦
والأسلوب كلاهما يؤيدان تأييداً كاملا هذا الانتماء.

إن ما أمامنا هو النقش الوحيد الذي ينسب بكل تأكيد إلى دور الرؤوس المستديرة في هذه الجهة من الأكاكوس على أقل تقدير. وفي هذه الحالة يجب اعتبار لون الصخر الفاتح المتطبع إذا لم يتوفر لدينا وجود متزامن من نقوش نفس الفترة، وبغض النظر عن النسبية للغشاء في مثل هذه الأحوال.

لقد جاء هذا النقش في أسلوب خشن غير دقيق وهو ما ميز أسلوب هذا الدور. كما جاءت خدوش النقش غير عميقة خلافاً لأغلب الأعمال المعاصرة لها أو ما كان اقدم منها زمناً وهو في الوقت نفسه نموذج لتنوع تطبيع الأعمال في ذات الفترة.

وكما هو معلوم فان الوضع الكرونولوجي لهذا الدور، الذي يمكن تحديده بكل تأكيد على أساس التراكب الطبقي المشاهد بالرسوم، وقد سبق حتماً دور أقوام الرعاة.

وإذا ناظرنا العمل الذي نحن بصدد دراسته ببعض النقوش التي تعود بكل تأكيد إلى دور سابق للدور الرعوي، لا منقوش أكثر حداثة، ونذكر على سبيل المثال زرافة تين
العاشق الكبيرة، فاننا لا محالة سنصل إلى استنتاج قدم متزايد لنقوش صغد، ويشبه ١٩
ذلك ما رأيناه في تين العاشق من تراكب الزرافات الثلاث على البابولوس في ذلك الجدار ١٨
ذاته.

تين لالان

تقع هذه المنطقة على طريق القوافل التي تتجه نحو وادي تشو ينت وتاكيسيت، وتبدأ في الانحدار بعد الوصول إلى المرتفعات المطلة على بئر المالح وغلاشم، و يسفر هذا السهل الواسع بعد المنحدر عن كمية كبيرة من النقوش تنسب في معظمها إلى أقدم فترات الفنون الصخرية و يلفها اتجاه شعوذي لا يزال ينبض بالحياة والقوة.

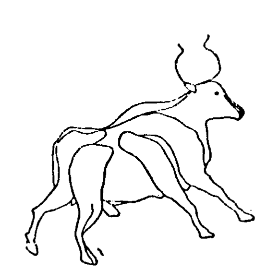
زي مركباً واسعاً من النقوش على جدار مصقول ومرتفع في نقطة تتوسط هذا السهل وسنقوم بدراستها حسب التوالي الظاهر، وكثيراً ما نجد أعمالا ترجع إلى عهود متباينة كل التباين ركبت على بعضها في نفس الجدار الواسع، متناظرة أو متعاكسة.

وإذا ما أمكن للتراكب الطبقي أن يوفر معطيات ذات شأن بالنسبة للكرونولوجية النسبية فان الضرورة تحتم دراسة سلسلة التراكب الطبقي في اجزائها الفردية بكل دقة، بيد أنه لا مفر من قصر المناقشة على الوثائق المعبرة فقط عندما تكون الأعمال القديمة الهامة قد احاطت بها أو غطتها غابة من النقوش «الجملية» كما يحدث في كثير من الأحيان.

وهذا بالضبط ما التجأنا إليه في وصف هذه المنطقة الهامة، حيث تكشفت عناصر موضوعية وثقافية صاحبت على ما يظهر، فوق هذه الصخور تعاقب الزمان وتوالي الشعوب وسط شتات من النقوش المبعثرة من كل زمان.

الثور:

منقوش رائع ينزع في أسلوبه نزعة طبيعية ويمكن وضعه مع فئة الأعمال الضاربة ٢٧
في غياهب الماضي.



الغشاء داكن جداً، وخدوش النقش واضحة وعميقة، وبغض النظر عن التناسب في اعضاء الحيوان الذي احترم في هذا النقش بشكل مثالي، فاننا نلاحظ العناية التي نفذت بها محاولة ابراز خطوط الكتف والارداف ونتبين أن الحارك قد نقش نافراً كما سنرى كذلك في بعض النماذج من فترات حديثة.

ولا نرى أثراً لرقش على جلد الحيوان.

و يشبه شكل هذا الثور النوع المسمى علمياً «بقر ماكروسيروس» B. Macroceros.

الزرافة والنعامة:

وهذا الجدار مغطى بنقوش من دور الجمل ومن الفترة الأخيرة السابقة لهذا الدور، ونرى به فرساناً مسلحين ومحاربين مترجلين وكذلك حيوانات من عائلة الماعز وكتابات تيفيناغية على غشاء فاتح.

و يتميز من بين المجموعة نقشان من حيث الأبعاد والأسلوب، ويمكن اضافتهما إلى ٢٨
أفضل ما انتجته تين لالان، وهما الزرافة والنعامة وجاء نقشهما في نزعة طبيعية، على ٢٩
غشاء داكن يشبه كثيراً غشاء الصخر نفسه، ونقشت أطراف الزرافة نقشاً مصقولا بعناية
وطرق باقي الصورة.

أما بالنسبة للنعامة فقد استعملت تقنيتان مما ساعد على جعل مؤخرة الجسم والريش أكثر نعومة.

(ابعاد الزرافة ١٥٠ سم × ١٢٠ سم).

الفيل:

هذا نقش داكن جداً و يصعب تمييز كفافه فقد تقاطعته خطوط أخرى. أما مقدمة ٣٠
الرأس فمختفية تماماً.

الزرافة الراكضة:

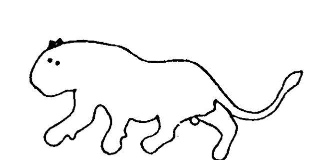
وإلى اليمين، فوق الفيل تلوح فوق غشاء داكن جداً هذه النعامة دون رأس. ٣١

(الأبعاد ٥٠ سم × ٧٠ سم).

الأسد:

هو منقوش في غاية الدينامية، و يقابل الجزء الأمامي المخطط بشكل مجمل الجزء ٣٢
الخلفي الذي اكسب حركة وأعطى خطوط فعالة.

و يبرز العمود الظهري جلاء تثنى القائمتين الخلفيتين، اليسرى منهما إلى الأمام قليلا ترتكز بلطف أما اليمنى فممتدة إلى الخلف وكأنها جاهزة للقفز. ويختم الذيل هذا النقش متابعاً للانحناء الظهري و ينتهي بخصلة من الشعر المميز لهذا الحيوان.



لقد نقش الرأس جانبياً إلا أن العينين فقد جاءا في وضع مواجه.

وقد نقع في التباس إذا ما نظرنا نظرة اجمالية إلى الغشاء الذي لا يضرب إلى الدكنة الشديدة في هذا النموذج. ورغم أن هذا الغشاء لا يختلف عن بعض أغشية الأعمال الحديثة فان تقييم هذا العنصر فيما أمامنا من موضوع يحتم علينا التريث والنظر إلى العمل في مجموعة المركبات الأخرى، أي الأسلوب والأبعاد والموضوع والتقنية.

وعلينا، من جهة أخرى، أن نلاحظ أن النقش نفسه ينقسم إلى منطقتين اختلف غشاؤهما. فالجزء العلوي من النقش فاتح بشكل استثنائي أما الجزء الأسفل فلونه يشبه لون الصخر، ويمكن أن ينسب هذا على ما يظهر إلى تغير غير منسجم في سطح الكتلة الرملية.

إن نظرة أولية إلى الأسلوب ستحولنا دون ريب إلى زمن متقدم جداً، فالأبعاد تكاد تكون طبيعية اختصت بها الفترات البعيدة جداً.

وفي الفترات المتأخرة ورد موضوع «الحيوانات السنورية» ولكنها جاءت دون كثير من العناية ولعل السبب في ذلك يرجع إلى قلة الاحاطة والمعرفة بالموضوع.

و يسعفنا عنصر التقنية بأكثر العناصر دلالة كسمك الخدوش القوي والصقل المتقن مما يجعلنا نميل إلى ترجيع هذا العمل إلى دور سابق للدور الرعوي المتمكن.

وفي الجزء العلوي وفوق هذا النقش ورد نقش آخر غير مكتمل له غشاء فاتح و يذكرنا رسم االرأس والظهر بشكل الكركدن، و يلتصق بآخر ذيله بشكل بشري صغير الحجم. على شاكلة غيره مما وجد من أعمال قديمة بمناطق أخرى[١].

سنوري براس تالف:

و يرى على جدار آخر هذا المنظر الآخر لحيوان سنوري، ونلاحظ على الرقبة الغليظة ٣٣
تضخماً أبرزه خطان منحنيان قليلا فوق الكفاف الظهري ولعلهما يشيران إلى اللبد. والجسم بكامله في وضع التحفز للقفز أما الرأس فمنحن قليلا إلى أسفل و ينتهي الذيل بشكل بشري صغير الحجم مرتبط بنهاية الذيل في غشاء فاتح. ومثل هذه النماذج قد تكررت في تين لالان وفي غيرها من الأماكن.

ولا تظهر أية أناقة على هذا النقش كما أنه بعيد عن الابداع وغير جيد تقنياً، و يكشف عن غشاء فاتح جداً. وفي هذه الحالة فان اللون الفاتح قد لا يكون له كبير
وزن في التقييم فالأسد المذكور سابقاً كشف عن خدوش فاتحة ومع ذلك لم تؤثر هذه في ٣٢
حمل نسبته إلى فترات قريبة وتقوي هذه الأمثلة ما سبق أن قلناه في القسم العام بخصوص التريث عند تقييم عنصر الغشاء في دراسة المنقوشات.

ومن المعروف أن تركيب الصخور من وجهة كيميائية قابلة للتغيير و بالمثل تحرك عملية تغيير السطح تبعاً لاتجاه الصخر، ونشاهد هذه العملية تختلف اختلافاً كبيراً بين جدار وآخر و بين منطقة وأخرى.

ونكرر القول بأن عناصر الحكم يجب أن تدرس مجتمعة لا منفردة، تماماً كما لا يمكننا أن نحكم بأن هذا العمل قد شذ عن كامل الوثائق الماثلة في المنطقة ذاتها.

وهذا السنوري، موضوع البحث، يقبع على جدار يبعد عشرات قليلة من الامتار عن
النموذج الذي سبق وصفه، والنموذجان يتجهان إلى الشمال والقواعد الصخرية التي ٣٥
ينتميان إليها ذات تركيب متماثل على ما يظهر.

لقد خضع هذا الشكل في الغالب إلى عملية تحطيم الأوثان من قبل جماعات بشرية في فترة لا تبعد كثيراً عن الفترة التي عاش فيها فنانو هذا النقش و يدل على ذلك لون غشاء النقش المشابه لغشاء الطرق.

ولا يمكننا أن نستبعد أن وضعية الرأس لهذا الأسد كانت في وضع مواجه كذلك وإذا ما نظرنا إلى المنقوش في مجموعه فان هذه الفكرة تبدو وجهة.

(الأسعار ١٥٠ سم × ١٠٠ سم).

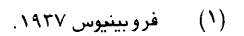
التجسيد الجنسي[٢]:

وعلى ارتفاع أربعة أمتار من الأرض، تظهر صورة مجسدة في وضع مواجه. ينتهي الرأس بأذنين طو يلتين جداً أما العينان والأنف فقد أشير إليهما بثلاث حفر صغيرة و يتسع الصدر فوق بطن كبيرة جداً تتشابك فوقها الذراعان، بشكل يبرز تفصيلا من

(٢) في الأصل: Ithyphallic Anthropomorphic وتعني ما يتعلق برمز الاستيلاء.

الذراع اليسرى التي تنتهي متقطعة عند الرسغ. و ينفرج الطرفان السفليان و ينتهي الطرف الأيمن عند الركبة أما الأيسر فينتهي عند الكعب. وتتدلى من منطقة الصورة منتسيات جنسية ضخمة وتنتهي القصبة ذاتها بشكل محدد مرسوم.

لقد حدث فروبينيوس عن بعض هذه النماذج من هذا الشكل كان قد وجدها في عين حبيتر ونسبها إلى الاله المصري بس Bes وجاء مثلها في أشكال متفاوتة على العصى السحرية للسلالة الثانية عشر[١]، وليس من الصعب قبول أدلة هذا التقارب لولا الخلاف الكرونولوجي بين الظاهرتين. فالاله بس استيراد متأخر جداً في عهود السلالات المصرية، أما الأشكال الصحراوية المماثلة فترجع إلى أقدم أدوار الفن الصخري ويمكننا أن نقول دون احتمال قيام الخطأ أنها جاءت قبل أكثر من خمسة آلاف سنة قبل المسيح.


(١) فروبينيوس ١٩٣٧.

(٢) قرازيوسي ١٩٤٢.

(٤) فروبنيوس ١٩٣٧.

ولقد وجدت نماذج أخرى في وادي زقزة[٢] وبالمقابلة نجد تقارباً كبيراً بينها ولو أن
كل واحد منها له ما يميزه عن الآخر. ففي زقزة مثلا فان شكل الرأس يذكرنا بالشكل
النسائي المنقوش في وضع جنسي بما لهما من فلق في قمة الرأس وهذا ما سنبحثه فيما ٣٧
بعد. ولعل هذا الفلق جاء لتمثيل الأذنين اللذين وردا واضحتين وناميتين في النماذج
الأخرى. وفي عين حبيتر[٣] يمكن أن نكون فكرة عن الخطوة الأولى التي اتبعت لتمثيل
الاذنين وحتى الوصول إلى الشكلين المشار إليهما.

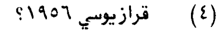
وتجدر الملاحظة أن منقوش زقزة كذلك ورد منتفخاً في جزء الجسم المبتدىء من الكتفين إلى الحوض بينما في عين حبيتر جاءت أكبر اللوحات فقط بمثل هذا الانتفاخ.

وغشاء هذا النقش داكن، ولكنه يبدو بوضوح فوق القاعدة الصخرية بنفس الجدار. وقد طرق النقش طرقاً كثيفاً وجاءت الخدوش عميقة وغير عريضة.

(الابعاد ١٣٠ سم × ٩٠ سم).

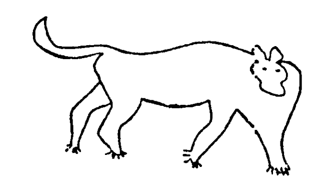
سنوري براس مواجه:

وهذا المنقوش يبين بما لا يدع مجالا للشك الأهمية التي تمتعت بها تين لالان في ٣٥
الأزمنة الغابرة. ونجد مثل هذا الشكل من الأسود في وضع مواجه في كثير من الجهات
المثيرة للاعجاب للفنون الصخرية من فرنسا بكهف الاخوة الثلاثة بأريج[٤]
(Trois-Frères-Ariège) إلى شمال افريقيا على صخرة ياشو في الصحراء الأطلسية[٥].


(٤) قرازيوسي ١٩٥٦؟

(٥) قرازيوسي ١٩٤٢.

وفي الغالب يكون جسم الحيوان في وضع جانبي و يكون الرأس في مواجهة الناظر ٣٦
وقد اتبعت نفس الطريقة في تين لالان ورغم أن الصورة ليست رائعة من وجهة النظر
الفنية إلا أنها تفرض نفسها بما توحيه من تعبير خشن طبع الأعمال الضاربة في
الأزمنة السحيقة.



الغشاء داكن جداً وقد طرق طرقاً خفيفاً وبشكل محكم وواضح، والأسلوب خشن متسلط وينسجم انسجاماً كاملا مع الأعمال الضاربة في القدم في هذه المنطقة بما في ذلك من قرائن تقريب أخرى.

(الأبعاد ٢ م × ١,٢٠ م).



إمرأة في وضع جنسي:

يمكن أن يوضع هذا الشكل إلى جانب إله الجنس الذي ذكر قبل قليل لما بينهما من ٣٧
خصائص مشتركة ويمكننا أن نتبين من هذين النقشين بعض التشابه في الأسلوب. ٣٤

فالرسم واحد تقريباً وليس للرأس شكل بشري وفلقت أعلى الجمجمة وظهر عليها نتوءان وحفرت العينان في وسط الرأس وأشير إلى الفم إشارة عابرة ورسم الفك في زاوية حادة وجاء الطرفان العلويان غير مكيفين تكييفاً جيداً ولا كاملين وفي شكل انبوبي مهمل.

ويبرز الثديان كذلك في شكل مثلث حاد الزاوية، وينسجم رسم الفخذين مع نفس الأسلوب في مجموعة، أما الصورة فقد حفرت حفراً عميقاً في الصخر.

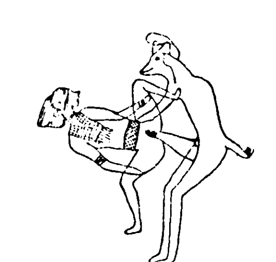
الغشاء داكن لكنه أقل دكنة من السطح الصخري وأفتح من غشاء بس والسنوري المذكورين. وتم النقش بتطريق مكثف ويذكرنا الأسلوب بأسلوب الصورة الجنسية بوادي زقزة [1].

(١) فروبنييوس ١٩٥٠.

إن التقارب بين هذه وبين السنورى وصورة التجسيد الجنسي المذكورة قبل قليل وجوف هذا الشكل المنتفخ هذه كلها تجعلنا نميل إلى التفكير بأن هذا النقش يمثل إلهة نسائية للجنس.

(الأبعاد ١٨٠ سم × ٦٥ سم).

منظر الاقتران:



ونرى منظر الاقتران هذا إمرأة مستلقية إلى جهة اليسار وقد انفرج طرفاها الأسفلان ٣٨
ووضعت عليهما يديها. ورسم الوجه فقط جانبياً أما باقي الجسم فقد جاء في وضع ٣٩
مواجه، وقد أبرز هذا الوضع بعض العوامل مثل الشكل والوضع والحلى اضافة إلى العناية التي نفذ بها الرسم.

الشعر متهدل ينزل في خطوط متوازية نقطياً وقد اختفت (أو خربت؟) ملامح الوجه مع شظايا الصخر، وتبدو جلياً قلادة في شكل شبكي أما الرقبة فطويلة ورقيقة وتنفصل عن كتفين واسعين يتدلى منهما ما يشبه صدرية مستطيلة في شكل شبكي وذات هذاب يتدلى متوازياً وتترك هذه جزءاً من الرقبة عارياً في شكل زاوية حادة.

ويرى سوار على كل من الساعد الأيمن وعلى الرسغ الأيسر من نفس الطراز ويكتمل الزي بحزام واسع يلف الخصر، ولا تبدو على الجسم أية حلى أخرى ولا ملابس كما لا تتبين الأثداء.

وكما قلنا فان المرأة تستلقي وقد فرجت ساقيها وأسندت عليهما يديها ويرى في الوسط محفوراً في الصخر عضو تناسل كبير. ويقف أمامها الرجل في وضع منحن قليلا ٤٠
ويرتدي قناعاً حيوانياً يشبه إلى حد كبير الرؤوس الحيوانية بعين حبيتر [2] ويجوز أن يكون من الحيوانات الكلبية لما يوحيه الخطم النحيل والاذنين القصيرتين، ولا يستثنى كذلك الشبه بابن آوى المجسد للاله أنوبيس Anubis بمصر القديمة. ويبعد الرجل عن المرأة بخمسة وعشرين سنتيمتراً ويصل إلى مهبها عضو تناسل في حجم رمزي واضح وفي شكل مثلث غير عادي يتلاقى طرفه مع فتحة الفرج. وترى ذراع واحدة للرجل تنتهي عند خاصرة المرأة، ويحتمل أن الذراع الثانية تنتهي قبل مستوى عظم الزند، أما الذيل فينتهي بخصلة شعر من نوع لبد الأسود.

(٢) فروبينيوس ١٩٣٧.

هذا، وفي التقرير المبدئي الذي قدم سنة ١٩٥٦ [3] لم تقدم شروح لبعض الجزيئات ويمكن الآن ايضاحها نتيجة للاكتشاف الذي تم **سنة ١٩٥٧** في كهف وان أميل الواقع إلى الجنوب ويبعد عن تين لالان ثلاثين كيلومتراً تقريباً.

فالاشارة المعقوفة التي تنتبر بين اذني القناع الحيواني قد اكتسبت الآن معنى، فهي

تشبه طرازاً في تصفيف الشعر «عرف الديك» وهذا ما سنراه فيما بعد يتردد على رؤوس اشخاص وان أميل. وقد يحملنا هذا إلى تنسيب هذه النقوش وغيرها بالجدار ذاته إلى نفس الرعاة الاورو بيديين والدور الذي وجدوا فيه.

لا يميل الغشاء إلى الدكنة الشديدة وتتفاوت فيه التقنية، بعض الأطراف كثيفة الطرقات، والخدوش عميقة واضحة وتتبادل مناطق الطرق المنفصلة والسطحية(١).

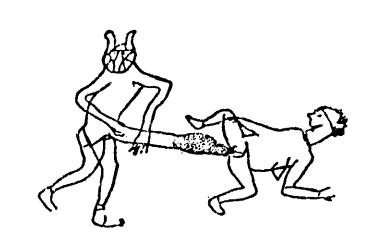
(١) فروبينيوس ١٩٥٠.

(الابعاد ١٦٠ سم × ١٣٠ سم).

منظر الاقتران رقم ٢:

٤١ وعند ارتفاع معين من الأرض ترى لوحة ذات طابع تعوذي ــ جنسي. ففي جهة اليسار منها يرى شكل رجل تبدو عليه الحركة، قدماه منثنيتان، الرأس مغطى بقناع كبير مستدير في رسم منظوري وينتهي بأذنيين منتبرتين وحادتين ترى أسفلهما عنيان متقاربتان.

لقد رسم الرجل في هذه اللوحة بعناية كبيرة فيما يخص ابراز الحركة.



العضو التناسلي غير عاد يسترق تدريجياً حتى ينتهي شكله في العديد من علامات الطرق الصغيرة وتتلاشى هذه بالتدرج كلما اقتربت من الفرج.

ووضعية المرأة تشبه وضع غيرها في نقوش أخرى ونلاحظ هنا فقط زيادة العناية بالتفصيلات.

وكما رأينا من قبل. نجد هنا أيضاً الوضع الاستلقائي والساقين منفرجين، الرقبة طويلة جداً ويرتفع الرأس إلى الامام والوجه في وضع جانبي وقد رسم ببالغ العناية، إلا أنه مليء بخطوط التيفيناغ مع الأسف، فاختفت الملامح، ولا يرى الأنف والفم بوضوح. وعند قاعدة الرقبة يرى خطان لا يشبهان في شيء القلادة الواردة في منظر الاقتران ١، ويرى كذلك الثدي الأيسر وجاء الصدر بكامله مغطى بكتابات تيفيناغ حديثة، منقوشة نقشاً خشناً وتتجه الذراع اليسرى إلى الخلف أما اليد اليمنى فتمسك بالساق اليسرى.

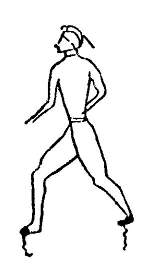
لقد بدا شكل الرجل في هذه المنطقة الخاصة بعملية الاقتران هامة بشكل خاص، فقد جاء القناع الذي يغطي الوجه في وضع مواجه ورغم أنه نقش بشكل أجمالي إلا أنه مع ذلك يذكرنا بشيء من السنورية.

وليست هذه هي أول مرة يطرق فيها النقش نفس الموضوع على الصخور الصحراوية، وليس من الصعب التعرف على تماثل في الايحاء مع أسد ياشو[١] ولو أن تنفيذه جاء بطريقة مختلفة في محاولة لابراز الطباع الأساسية لخطم هذا الحيوان عن طريق الخطوط المرسومة هندسياً.

(الابعاد ٣٠٠ سم × ١٥٠ سم).

نسخة من منظر الاقتران ١ والرجل السائر:

٤٢ يلاحظ أسفل التجسيد إنشاء مشوش ويظهر به رجل عظيم في حركة سير وله عضو تناسل أضيف على ما يظهر في زمن لاحق مع المرأة المستلقية أمامه ويبدو أن تصفيف شعر الرجل له نفس الشكل المميز لأشكال وان أميل ولو أنه جاء في ابعاد أصغر. وشكل الموضوع نفسه ابتداء من هيأة الأنف الدقيق إلى الأطراف السفلى يعيد إلى اذهاننا جسم الشخص الجالس إلى يمين اللوحة في وان أميل.



و ينبعث عند قدمي هذا المحارب خطان متقطعان متعرجان يتجهان إلى الأسفل فيما جاء سطح القدمين جزئياً. وقد خلى الموضوع تماماً من الجنس خلافاً للأشكال الهامة الأخرى في تين لالان و يقع في مستوي سفلى بالنسبة لها.

(الارتفاع ١٦٥ سم).

أما الشكل المذكر الثاني فقد قطعه إلى نصفين العضو التناسلي للشكل الكبير وهو نسخة طبق الأصل لهذا الشكل وقد اضيف في زمن متأخر جداً على ما يظهر وبنفس الوضعية الأولى. وما كان للأول من دقة وأناقة جاء بالثاني في تقليد بليد.

أما الشكل النسائي فدون أدنى شك هو نسخة من منظر الاقتران ١ فقد نسخت الوضعية والحلى بكامل تفصيلاتها، إلا أن الفرق في الاسلوب والتقنية والغشاء واضح جداً. و يتبين من هذه النسخة أن الخطوط خشنة غير محكمة والرسم تقريبي ولا يشعرنا بنعومة المنحوت الأصلي الذي سبق وصفه. وتبدو على العضو التناسلي نفس صفات الخشونة في الرسم وقد حدد بخطين ينبعثان من حوض الرجل و ينتهي طرفه أسفل الفرج وكان يجب أن يكون مقابلا له كما جاء بالمنقوش المقلد.

وفيما يلي تلخيص للوضع الكرونولوجي الخاص بالاعمال الهامة والقديمة في تين لالان:

	الثور	٣٧
دور الحيوانات المتوحشة الكبيرة		٣٥
	السنوري في وضع مواجه.	٣٢
		٣٤
	الأسد	٣٧
دور الرؤوس المستديرة	التجسيد الجنسي	٣٣
	المرأة في الوضع الجنسي	٣٨
	السنوري برأس تالف	٤١
		٤٢
	منظر الاقتران ١	
الدور الرعوي القديم	منظر الاقتران ٢	
	الرجل السائر	

وهناك منقوشات أخرى تنسب إلى أزمنة متأخرة وضعت في دور الحصان:

إمرأة في وضع جنسي:

٤٣ يعيد هذا النقش الوضع الجنسي المعتاد و يظهر أنه يرجع إلى فترة الأشكال الجنسية التي سبق وصفها، وكما أشرنا سابقاً، في تين لالان. أكثر من أية جهة أخرى، يمكن العثور على كثير من أمثلة التقليد للاعمال الكبيرة جاءت في وقت متأخر. وهذا الشكل هو أحدى تلك الأمثلة.

الرقاصون:

٤٤ تنتبر هذه اللوحة من سطح صخري كثير التلف وتغيب فيه بسبب الغشاء الداكن. وتنفصل عنه في شيء من الأناقة أشكال ذوات ألاياكبيرة (Steatopygic) وفي خصر رفيع واكتاف عريضة والتي طبعت بالنسبة للرجال أسلوب ثنائي المثلث باتقان.

ولا يبدو على أشكال النساء أنهن يحملن تنورات.

ولقد اتبعت تقنية نقش كامل سطح الغلاف الخارجي المطروق ثم صقل السطح في وقت لاحق.

(الابعاد ١٠ سم × ١٥ سم).

منظر اقتران وتقديم القرابين:

هذا النقش الحديث يكمل أزمنة أطر تين لالان، وهي منطقة، على ما يظهر، كرست لعبادة الاخصاب المقترنة بالروح التعوذية ــ الدينية المسيطرة.



وفي هذه اللوحة نرى إمرأة تجلس مستلقية على ظهرها وقد أفرجت ساقيها ورفعت الذراع اليمنى إلى الوراء ولفت اليسرى إلى قفا العنق، ووقف أمامها رجل يميل صدره ورأسه إلى الخلف قليلا متصلا بالمرأة بواسطة العضو التناسلي طبقاً لما هو معتاد، و ينتهي هذا عند الفرج.

ولا ترى من الرجل إلا ذراع واحدة تمتد مستقيمة تقريباً إلى مستوى العضد وتنتهي بيد مفتوحة تماماً.

وإلى الخلف، يظهر رجلان يحملان عصا أفقية يتدلى منها حيوان لعله وعل.

إن تقنية هذه الأعمال الثلاثة تطابق تقنية الأعمال السابقة، وقد ترك نقش جزء من الغلاف الخارجي قسماً من الصدر في شكل مثلث وقسماً صغيراً من الرأس دون معاملة.

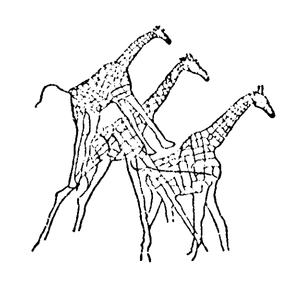
وتمثل هذه اللوحة منظر طقوس يتحد فيها الحب الجنسي مع عنصر الشعوذة (منظر القربان).

الغشاء فاتح، والابعاد مصغرة، أما التقنية فمتأخرة زمنياً. إن ما أمامنا من منظر يعالج موضوعاً قديماً جداً تناولته أقوام تنتسب إلى دور الحصان و يدلنا على ذلك أسلوبه المتمثل في ثنائي المثلث.

إن تقليد مواضيع قديمة في فترات حديثة قد خلق في مناسبات أخرى نسخاً عقيمة إلا أننا وفيما أمامنا من موضوع، فان وجود عنصر جديد (القربان) يضفي على المنظر معنى، هو علامة على تقاليد ثقافية عاشت عبر توالي السنين في المنطقة.

وادي كيسان:

الزرافات الثلاث:



لقد عمل رقش جلد الحيوان في شكل شبكي هندسي واسع، ويحتمل أن يعود هذا ٤٦
النقش إلى فترتين مختلفتين، فالزرافة الواردة إلى اليمين والمنقوشة تحت الاثنتين الاخريين فتنتمي على الأرجح إلى الدور الرعوي الأول وهو أقدمها.

الغشاء غير داكن كثيراً وجاءت التقنية بواسطة طرق كثيف.

الزرافة الفتية:

جاء الرقش بطرقات متناثرة. الغشاء داكن جداً. ٤٧

وادي عويص

الوعل:

ورد هذا المنقوش وعليه مسحة من الجمال الرائع، بخدوش مصممة ومصقولة صقلا جيداً، ويمثل خط الفك مع كامل الرأس والعمود الظهري اجمل جزء في كامل اللوحة. أما فيما يتعلق بنوع هذا الوعل فيمكننا أن نرجعه إلى نوع أبيروس ميلامبوس Aepyceros Melampus أي الامبالا التي تعيش في الغابات الاستوائية. قوائمها طويلة جداً وخصوصاً الخلفية والرقبة رفيعة، والخطم طويل والفك مرتعش علاوة على الشبه في شكل وابعاد القرنين. ٤٨

لقد انكمش موطن هذا الحيوان في الوقت الحاضر ولم يبق منه إلا في غابات أفريقيا الاستوائية، ونستطيع أن نتصور البيئة في هذه المنطقة في الفترة التي جرى فيها النقش مما يوحيه إلينا هذا الحيوان.

الغشاء داكن وفي مجموعة متماثل مع لون الصخر.

(الابعاد ٤٥ سم × ٦٠ سم).

الفيل:

هناك بعض الدلائل تجعلنا تصنف هذه اللوحة كمثيلاتها في نفس المنطقة، فانظر مثلا العظاءة ووعل الامبالا، الاثنان يتميزان بنفس الاسلوب ونوع التقنية، ولا غبار أن الاتجاه هنا اعتمد غلق القوائم والأطراف بخط واحد، ولا نستطيع أن نتحدث في هذا المجال عن «الشكل القرني» الذي ارتضاه كل من قرازيوسي [١] وفروبينيوس [٢] في مواضيع أخرى. الغشاء داكن ومتجانس. ٥٠

العظاءة:

ويدخل هذا النقش في الأطار العام لانتاج وادي عويص ويكشف عن تشابه كبير مع نقوش أخرى. الخطوط ناعمة ومتتابعة، القوائم والذيل تنتهي في خط يتلاشى تدريجياً مما يعطي ظلالا للموضوع شوهدت في غيره. ونود أن نلاحظ ندرة تمثيل الزواحف في فنون ما قبل التاريخ بافريقيا الشمالية، وبالمثل فان تمثيلها نادر في انتاج فزان. ٤٩

وفي هذا المقام، لعل الرأي الذي عبر عنه قرازيوسي قد أصاب كبد الحقيقة حول التشخيصات [٣] الصحراوية فقد قال: عند فحص كامل مجموعة نقوش أفريقيا الشمالية

(١) قرازيوسي ١٩٤٢.
(٢) فروبينيوس ١٩٣٧.
(٣) قرازيوس ١٩٤٢.

يتبين جلياً أن الأقوام القديمة لم تر ضرورة أو نفعاً من تمثيل الحيوانات المؤذية أو التي لا ترتبط بها حياتهم فيما سوى حالات قليلة نادرة.

أما أسلوب هذا النقش فيماثل نماذج جهات أخرى من بينها وعل الركين ووعول ونعام وادي الدراع[١].

الغشاء داكن متماثل مع الصخر.

الأسد:

هذا نموذج في ابعاد متواضعة جداً وليس فيه مميزات خاصة. ٥١

(الأبعاد ٨ سم × ٤ سم).

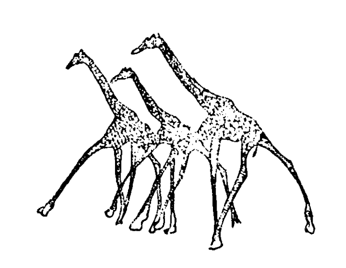
الايكو يدي[٢] Equidae:

لا يبعد هذا النموذج عن النزعة الطبيعية، ولا تظهر عليه علامات الحركة وقد تلف ٥٢
النقش في كثير من اجزائه. الخدش غير عميق.

(الأبعاد ٢٠ سم × ١٥ سم).

(١) روهلمان.

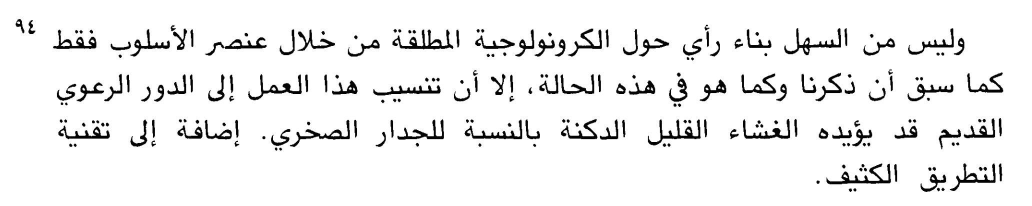
(٢) من الحيوانات الثديية ذات الحوافر، منقرض منذ آلاف السنين وأقرب الحيوانات شبهاً إليه هو الحصان.



وادي كيسيُ

الزرافات الثلاث الراكضة:

لعل هذه اللوحة هي خير ما انتج بكامل الأكاكوس، وتجدر ملاحظة حركة القوائم
وخطوط الجسم. و يذكرنا أسلوب هذه المجموعة بزرافة تين العاشق واللوحة الأخرى ٥٣
المرسومة بوان أميل. ٢٠



وليس من السهل بناء رأي حول الكرونولوجية المطلقة من خلال عنصر الأسلوب فقط ٩٤
كما سبق أن ذكرنا وكما هو في هذه الحالة، إلا أن تنسيب هذا العمل إلى الدور الرعوي القديم قد يؤيده الغشاء القليل الدكنة بالنسبة للجدار الصخري. إضافة إلى تقنية التطريق الكثيف.

وادي تشوينت

الفيل الفتي:

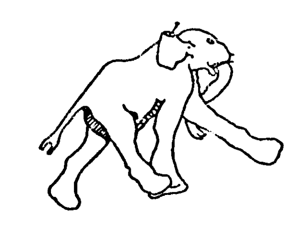
يتبين بكل جلاء أن هذا الفيل هو أقدم بكثير من ذلك الفيل الذي نقش بنفس ٥٤
الوضع على مسافة قريبة منه. إن وجود موضوعين متشابهين على نفس الصخر، هنا في تشوينت وفي تين العاشق، يتيح الفرصة لاعتبارات كرونولوجية تنطلق من دراسة الغشاء.

وفي هذا النموذج فان الغشاء أشد دكنة من النموذج الآخر، ويختلف الأسلوب كذلك اختلافاً كبيراً. وتلوح على هذا النقش القديم القوة ذاتها التي جعلت الرسوم المتعددة الألوان في دور الرؤوس المستديرة مؤثرة فعالة.

والنمط نفسه الوارد في أقواس دائرية صغيرة تردد كثيراً في هذا الدور كعنصر للزخرفة. ولذا فان التنسيب الكرونولوجي قد يكون لذلك مبرراً، ودراسة النقش اللاحق الذي يدخل في نطاق أعمال الدور الرعوي القديم يصلح لتأكيد هذا التنسيب.

الفيل الفتي:

نقش على نفس جدار النموذج السابق و يظهر أنه جاء لاحقاً و يتبين ذلك من الغشاء ٥٥
الذي يميل إلى الفاتح قليلا، وقد تم تنفيذ هذا الموضوع مع مراعاة دقيقة للنسب والحركة.



و يظهر أن هذا النموذج ينتسب على ما يظهر إلى انتاج الفنانين الرعاة بوان أميل وكيسان وتين لالان.

الغشاء ليس داكناً كثيراً.

منظر قنص:

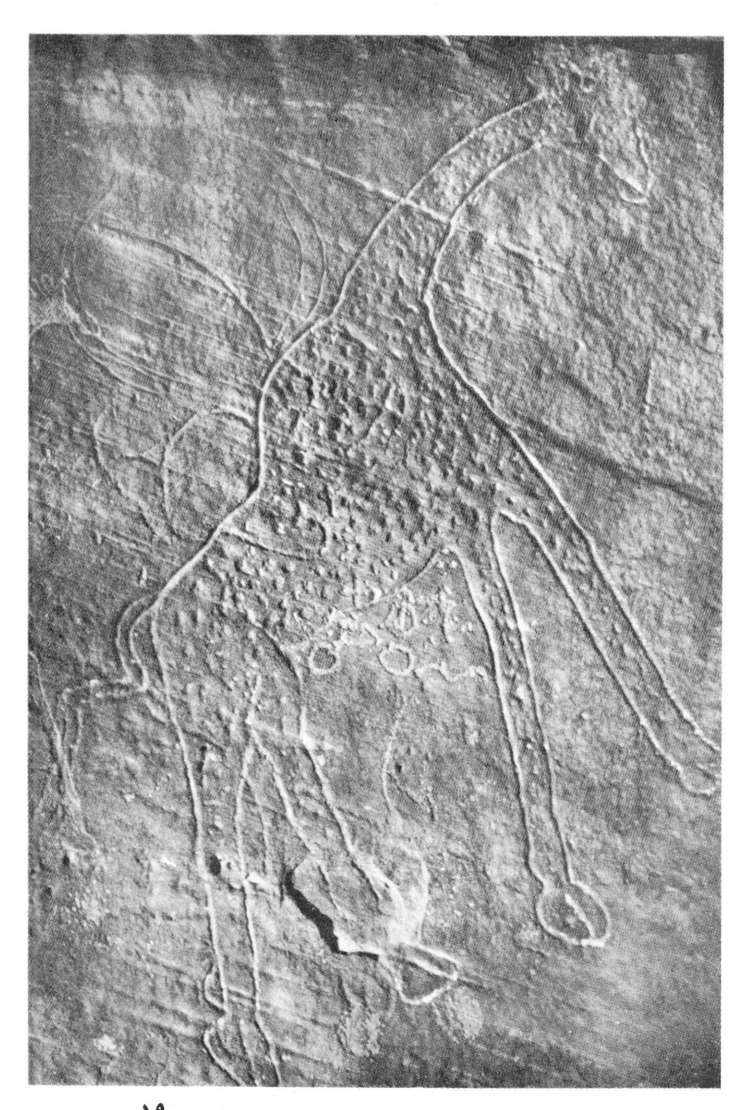
هذا هو منظر قنص حيوان ضخم وقد يكون أسداً، وجاء النقش بطرق كامل الغلاف ٥٦
الخارجي تقريباً.

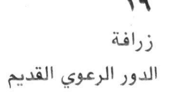
الغشاء ليس شديد الدكنة.



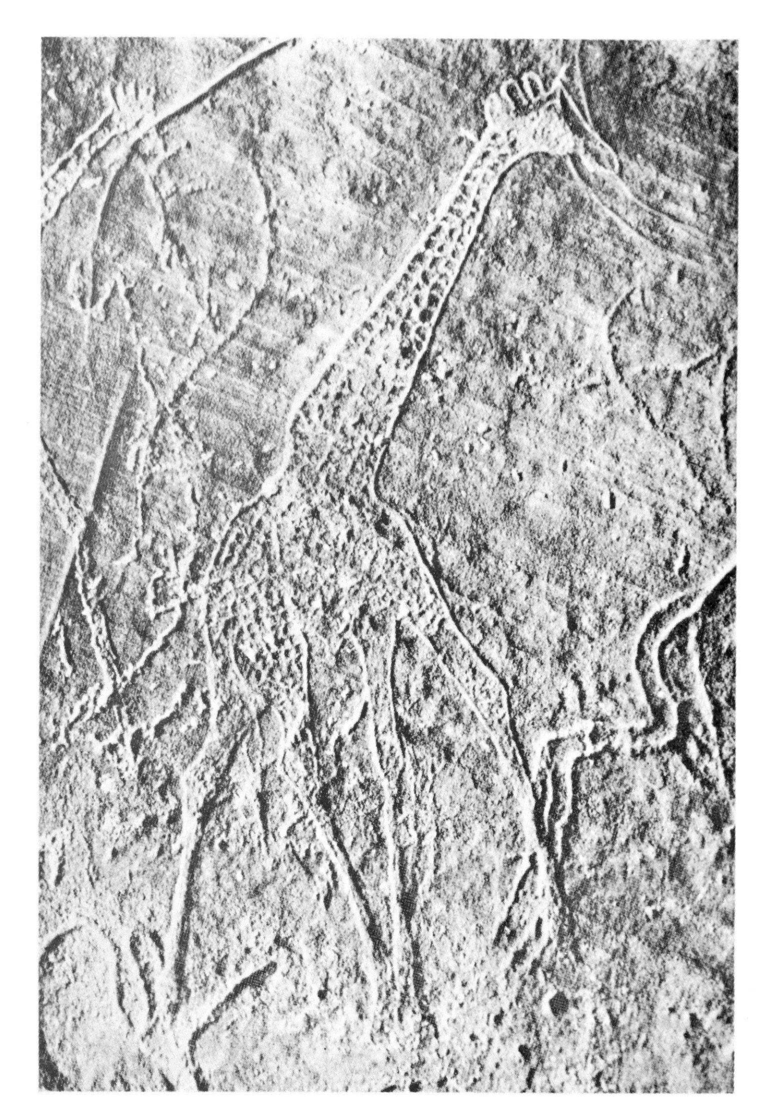
١٨
بابلوس قديم
دور الحيوانات الوحشية القديمة

تين العاشق





١٩
زرافة
الدور الرعوي القديم



٢٠
زرافة
دور الرؤوس المستديرة



٢١
زرافة
دور الحصان

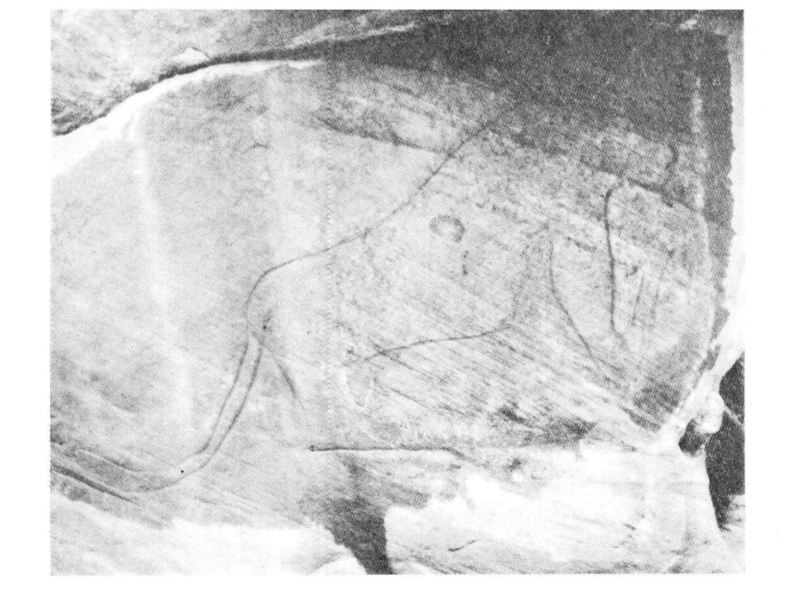
تين العاشق

٢٢
كركدن
دور الرؤوس المستديرة

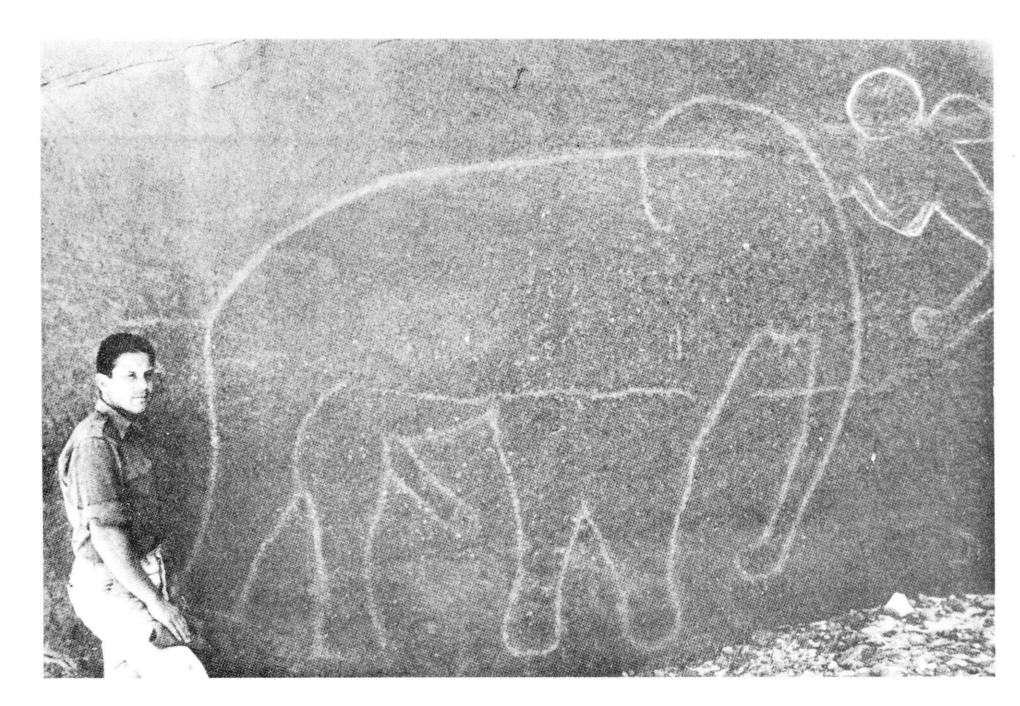


٢٣
تفصيلات من الصورة رقم ٢٢

تين العاشق

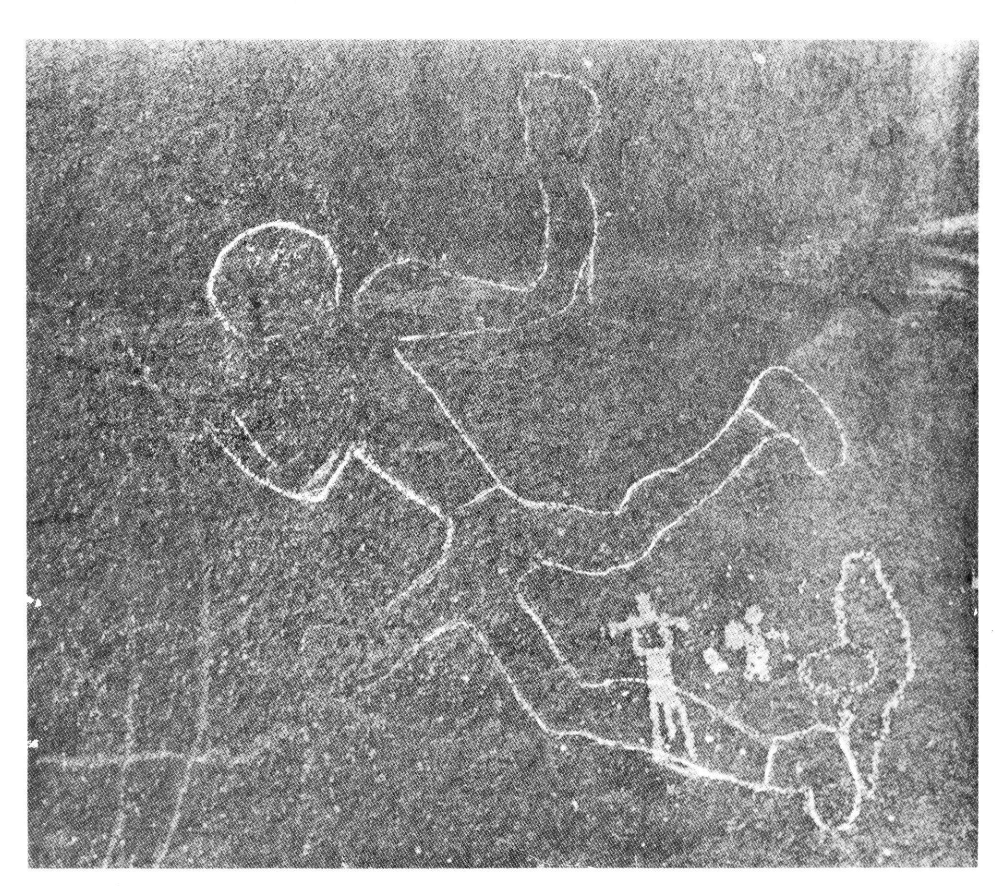


٢٤
قرد أو سنوري
دور الرؤوس المستديرة



٢٥
فيل
دور الرؤوس المستديرة

صفد



٢٦
شكل بشري
دور الرؤوس المستديرة



تين العاشق

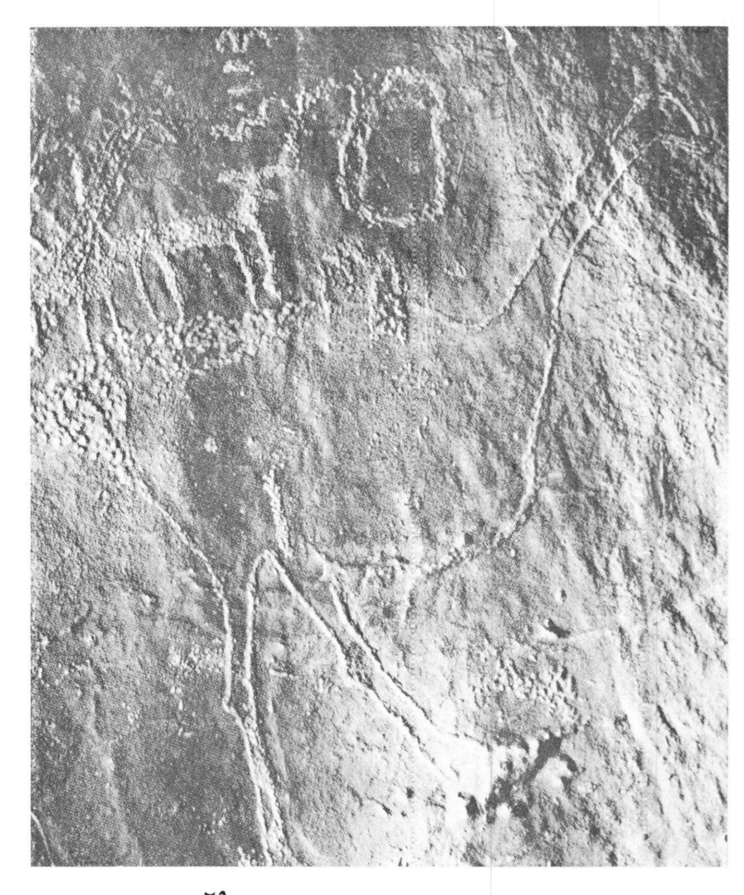
تـين لالان



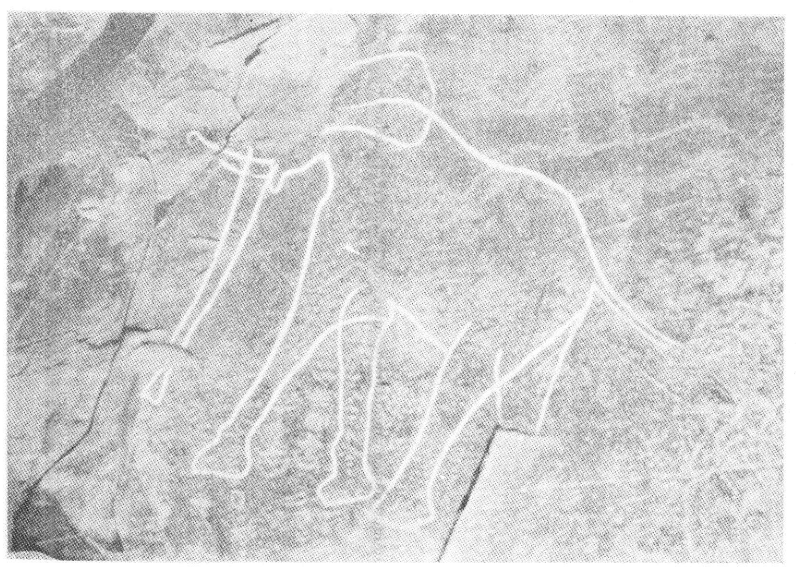
٢٧
ثور
دور الحيوانات الوحشية الكبيرة أو البابولوس القديم

٢٨
زرافة
دور الرؤوس المستديرة





٢٩
نعامة
دور الرؤوس المستديرة

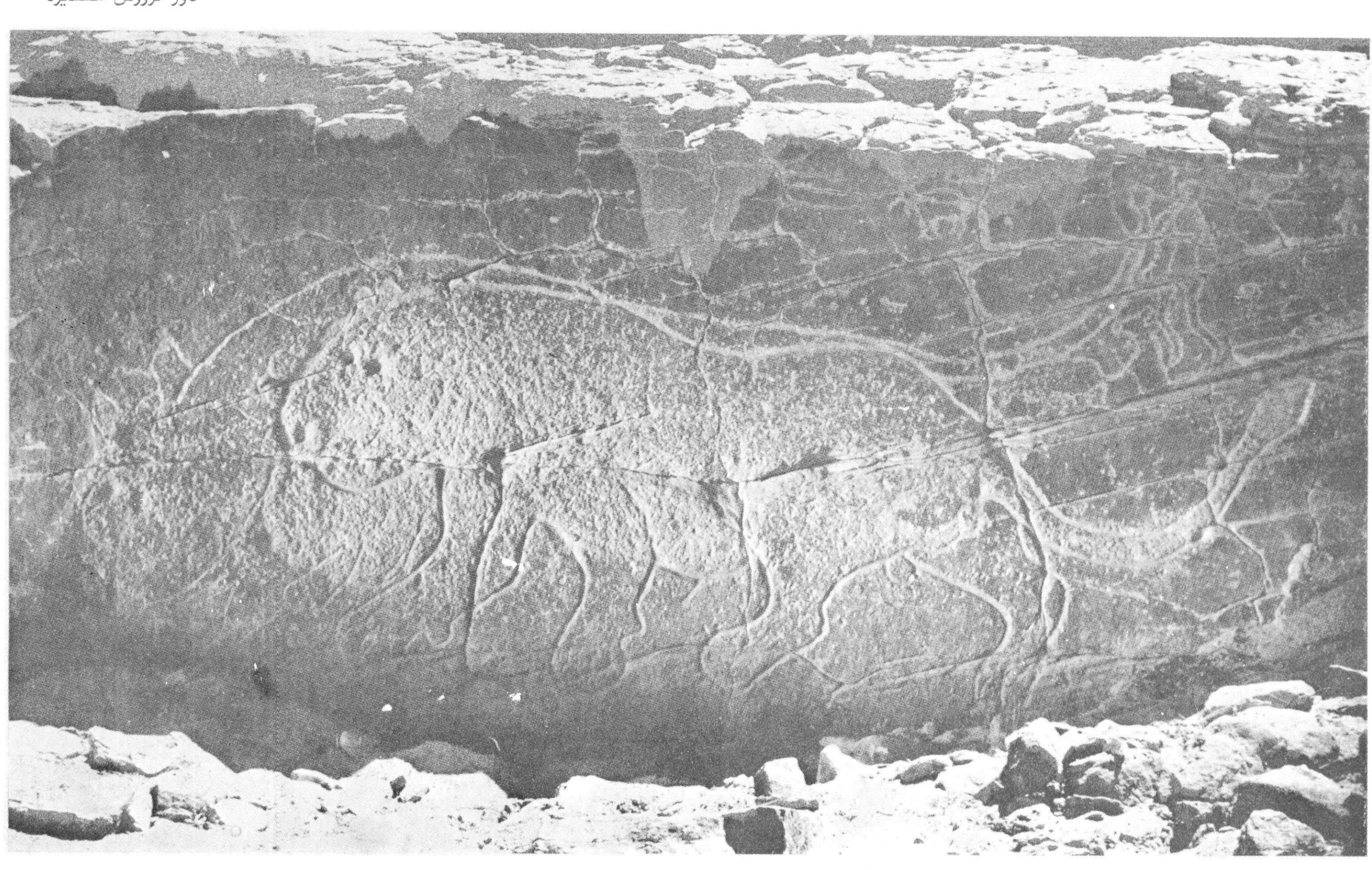


٣٠
فيل
الدور الرعوي القديم



٣١
نعامة في حالة عدو
الدور الرعوي القديم

٣٢
أسد
دور الرؤوس المستديرة

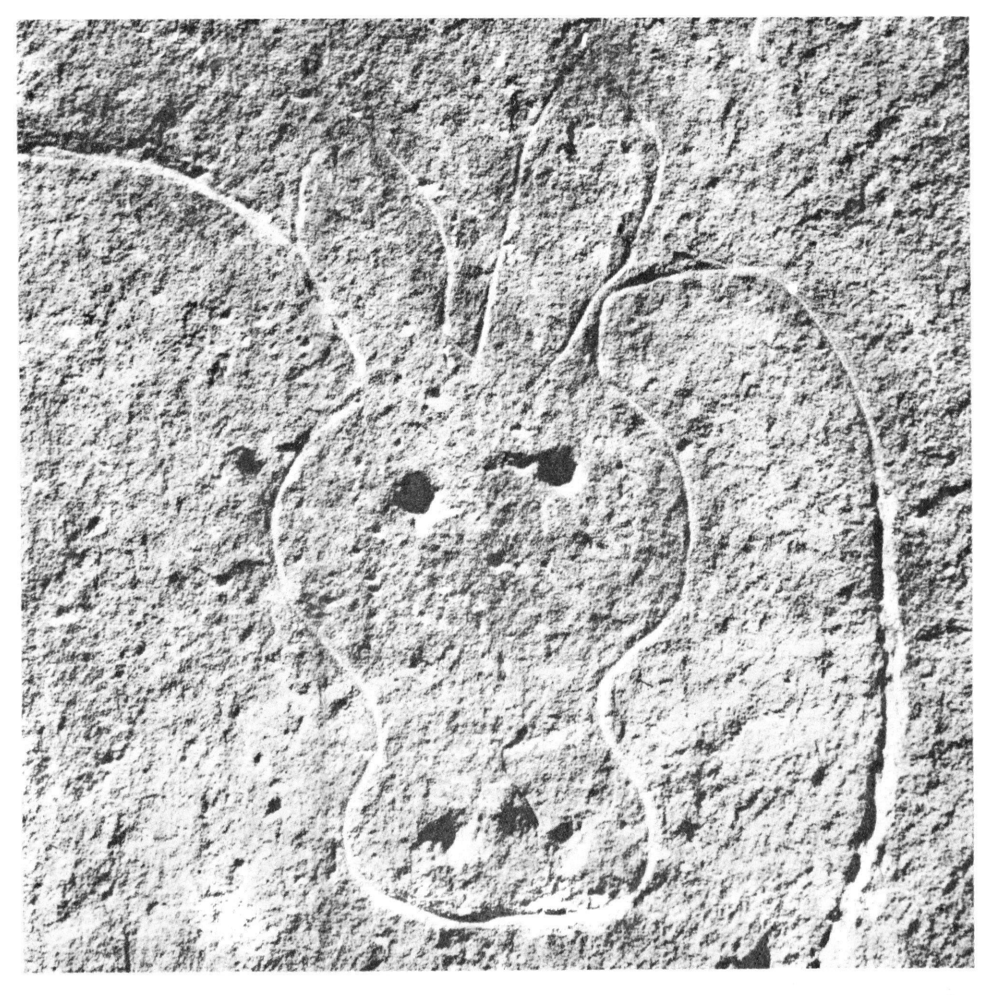


٣٣
سنوري برأس تالف
دور الرؤوس المستديرة



٣٤
تجسيد جنسي
دور الرؤوس المستديرة

٣٥
سنوري برأس في وضع مواجه
دور الحيوانات المتوحشة
أو البابولوس القديم



٣٦
تفصيلات الصورة رقم ٣٥

تين لالان



٣٧
شكل بشري في وضع جنسي
دور الرؤوس المستديرة

تين لالان

تيـن لالان

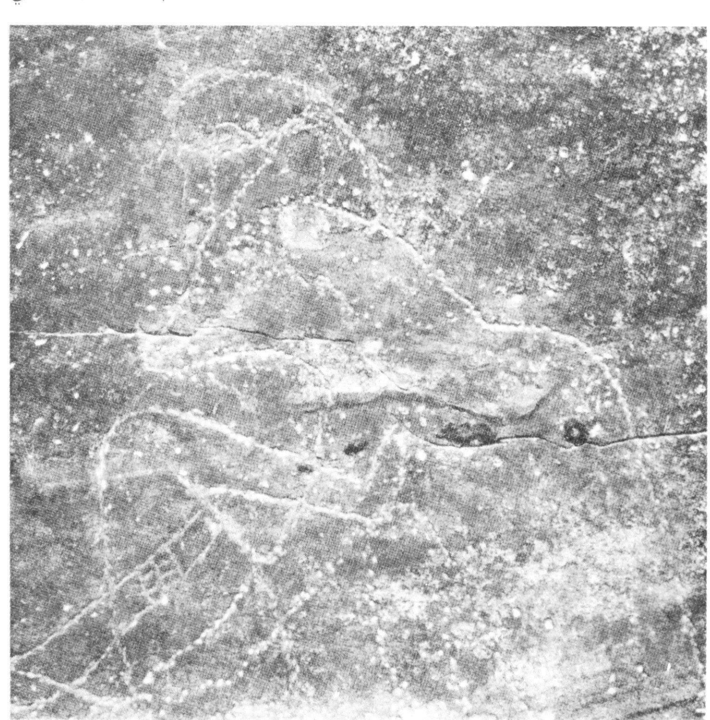


٣٨
منظر اقتران ١
الدور الرعوي القديم

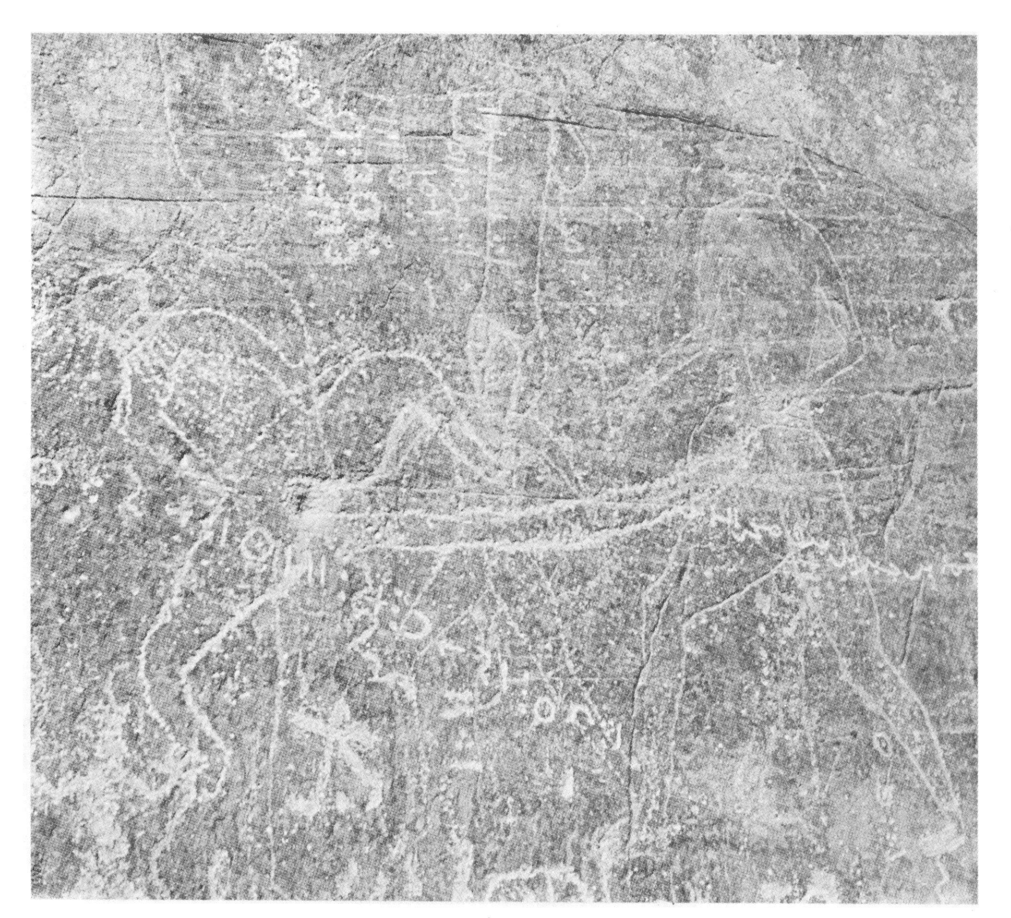
٣٩
تفصيلات رقم ٣٨ الرجل قفاع حيواني



٤٠
تفصيلات رقم ٣٨ الشكل النسائي



٤١
منظر اقتران ٢
الدور الرعوي القديم

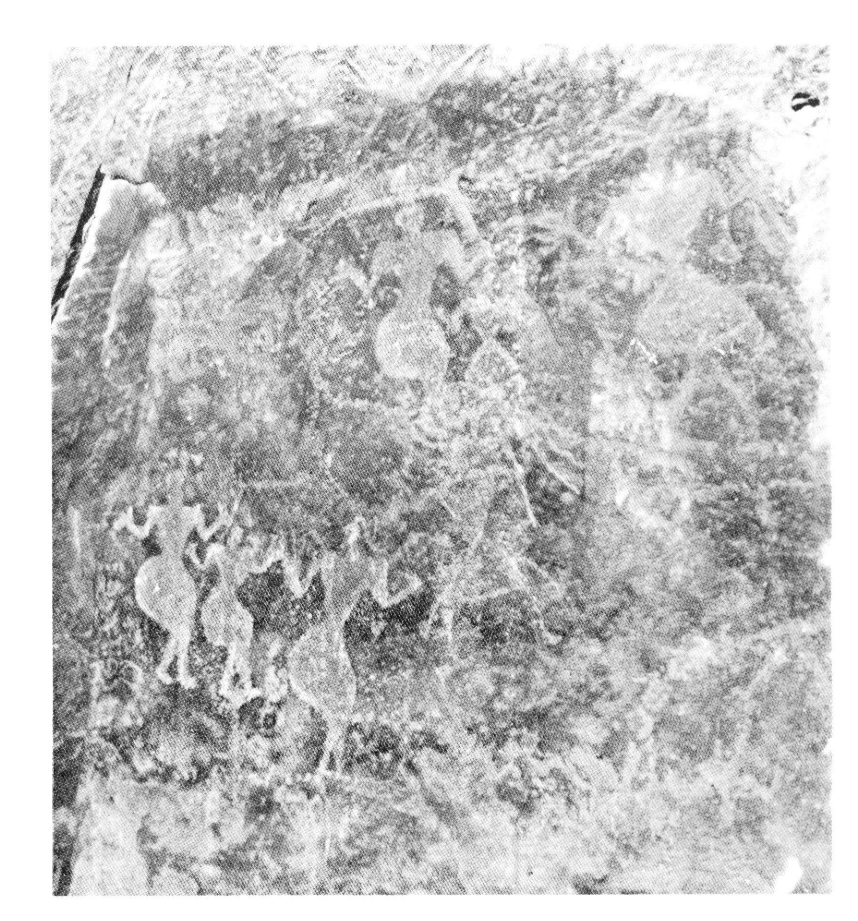


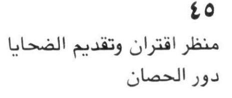
٤٢
نسخة من منظر الاقتران ١ (برقم ٣٨)
الرجل السائر
دور الحصان أو الدور الرعوي القديم



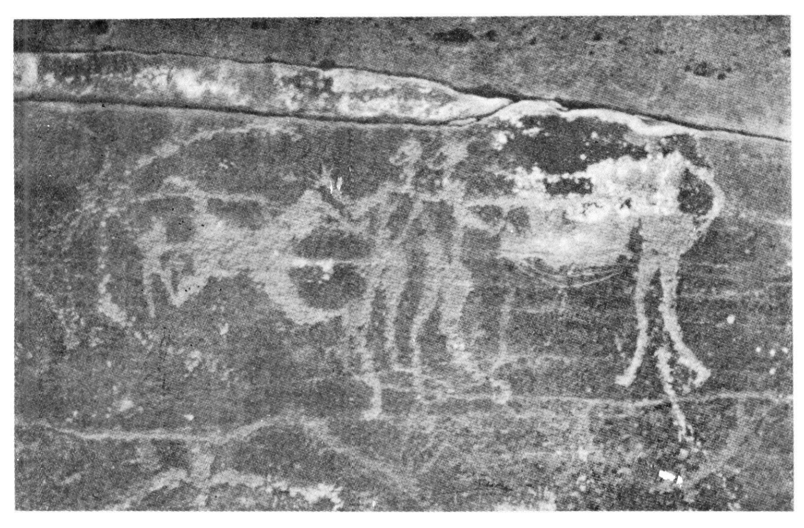
٤٣
شكل نسائي في وضع جنسي
دور الحصان

٤٤
أشكال راقصة
دور الحصان





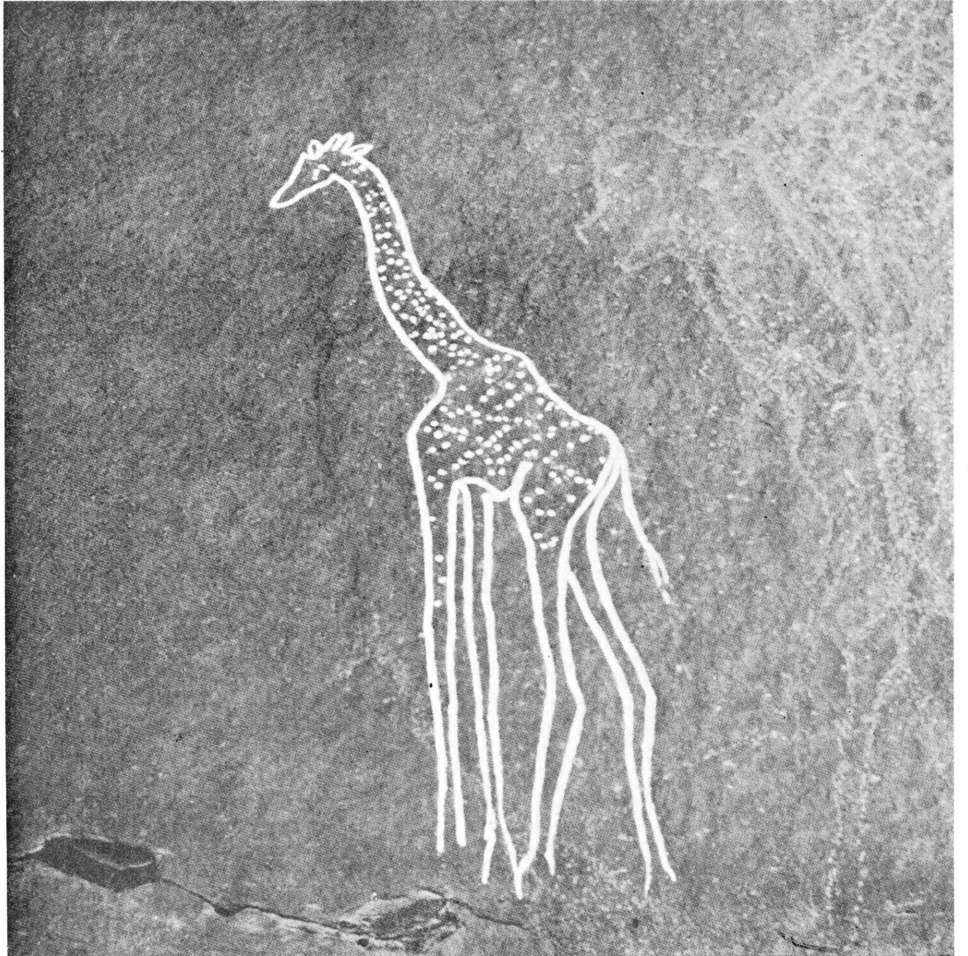
٤٥
منظر اقتران وتقديم الضحايا
دور الحصان



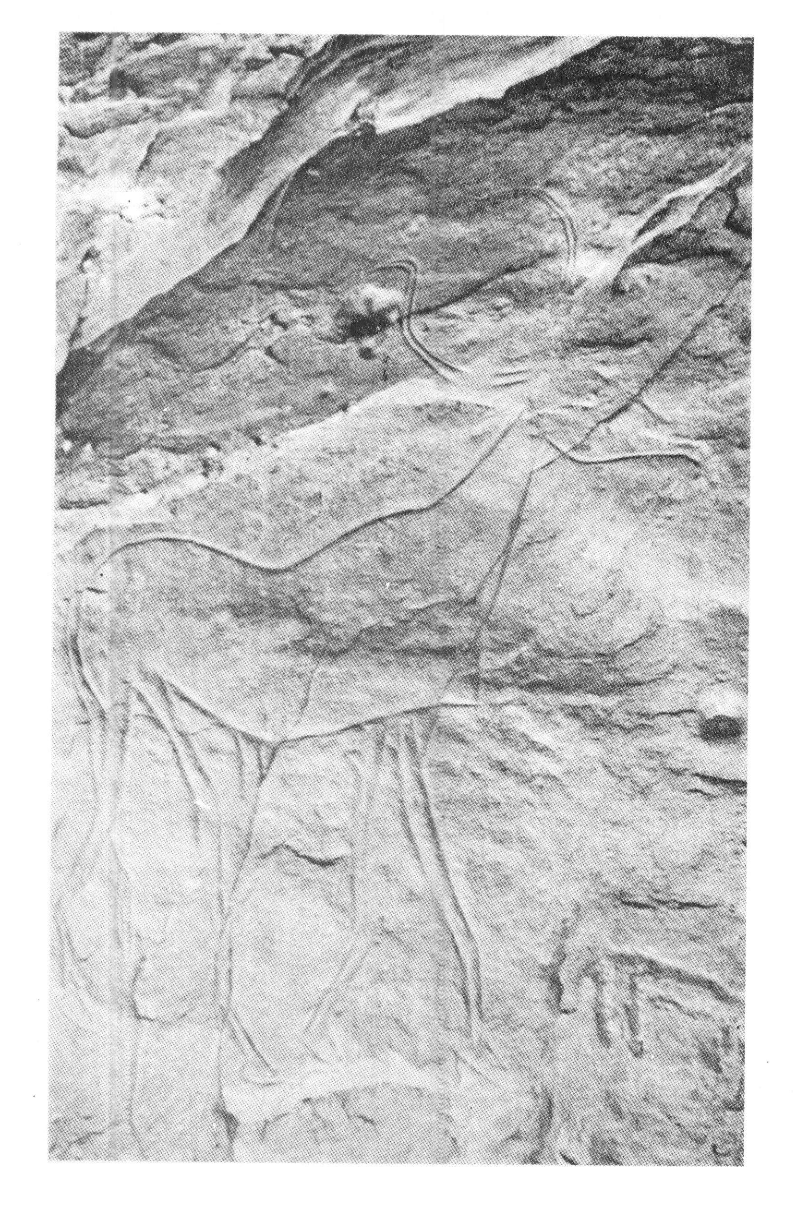


٤٦
الزرافات الثلاث
دور الرؤوس المستديرة
أو الدور الرعوي القديم

وادي كيسان

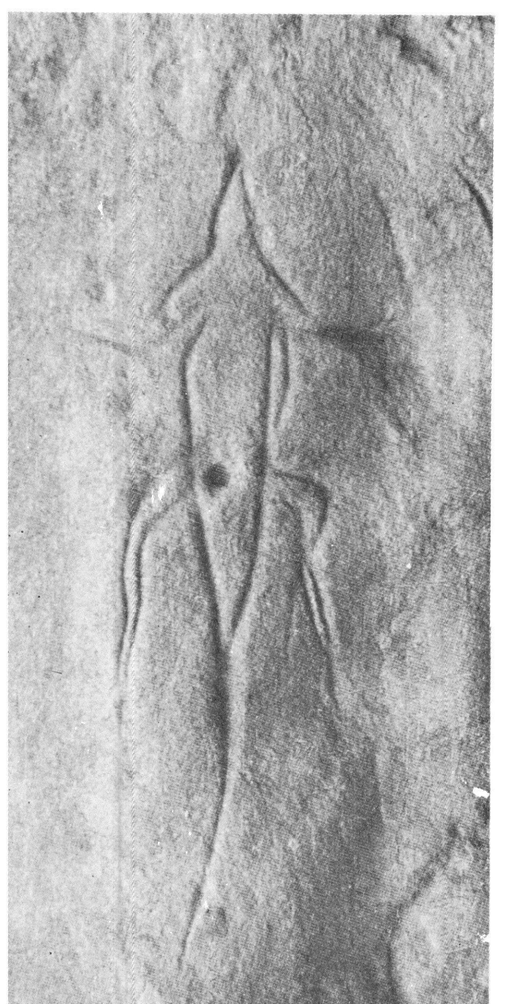


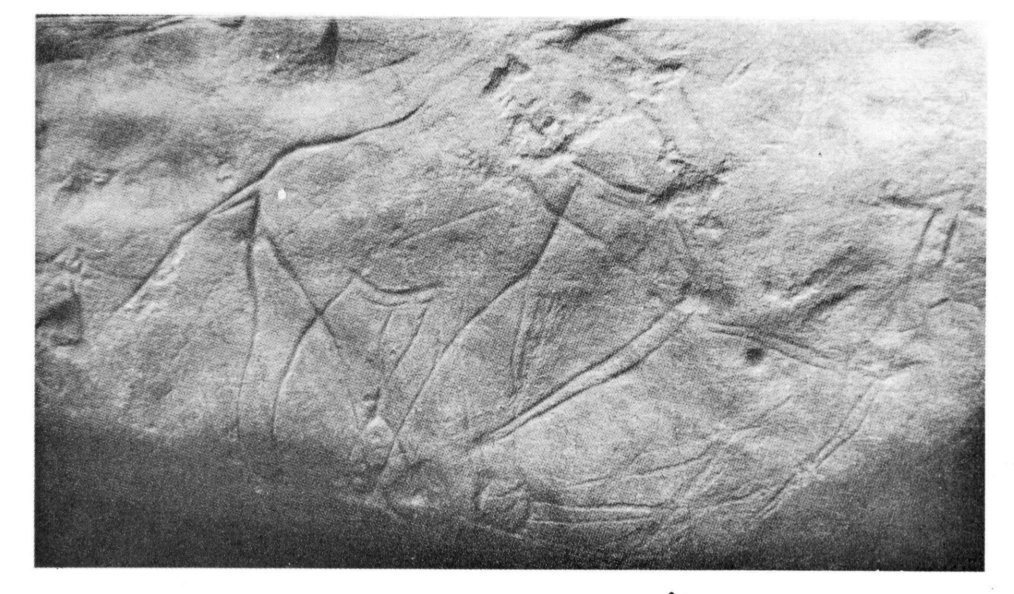
٤٧
زرافة فتية
الدور الرعوي القديم



٤٨
وعل
الدور ما قبل الرعوي

وادي عو يص





٥٠
الفيل
الدور الرعوي القديم

٤٩
العظاءة
الدور ما قبل الرعوي



٥١
أسد
الدور الرعوي القديم



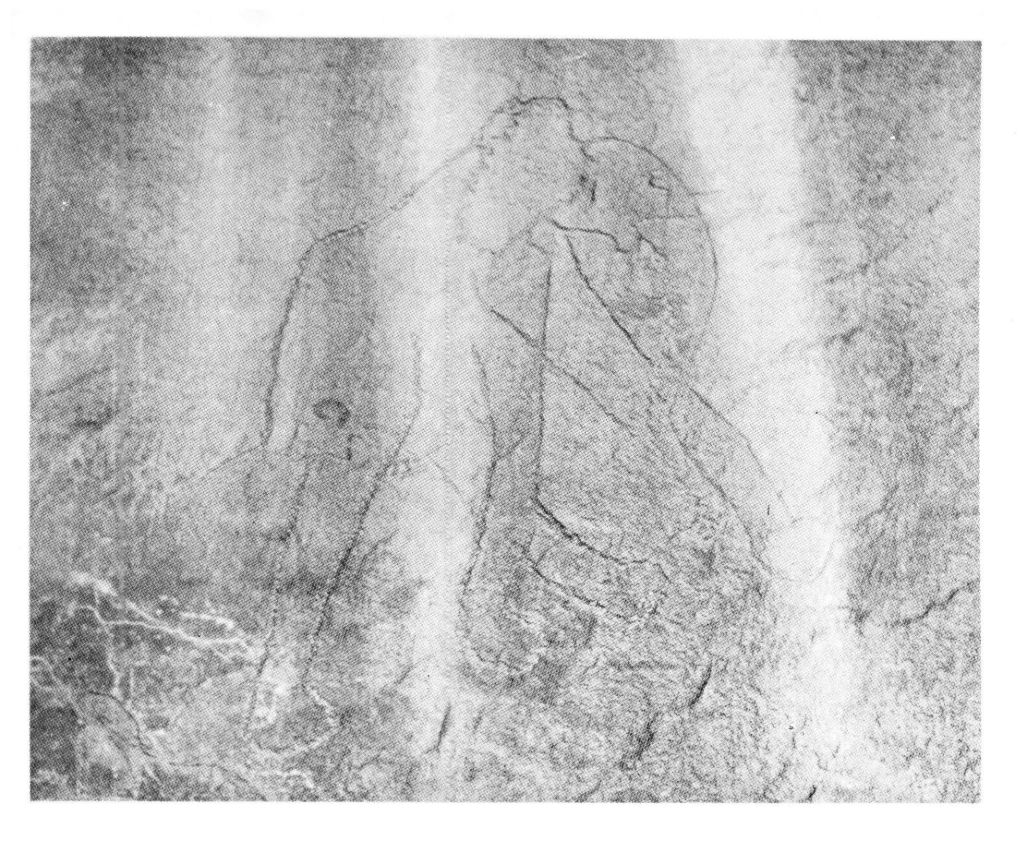
٥٢
إكو يدي
الدور ما قبل الرعوي

وادي عو يص

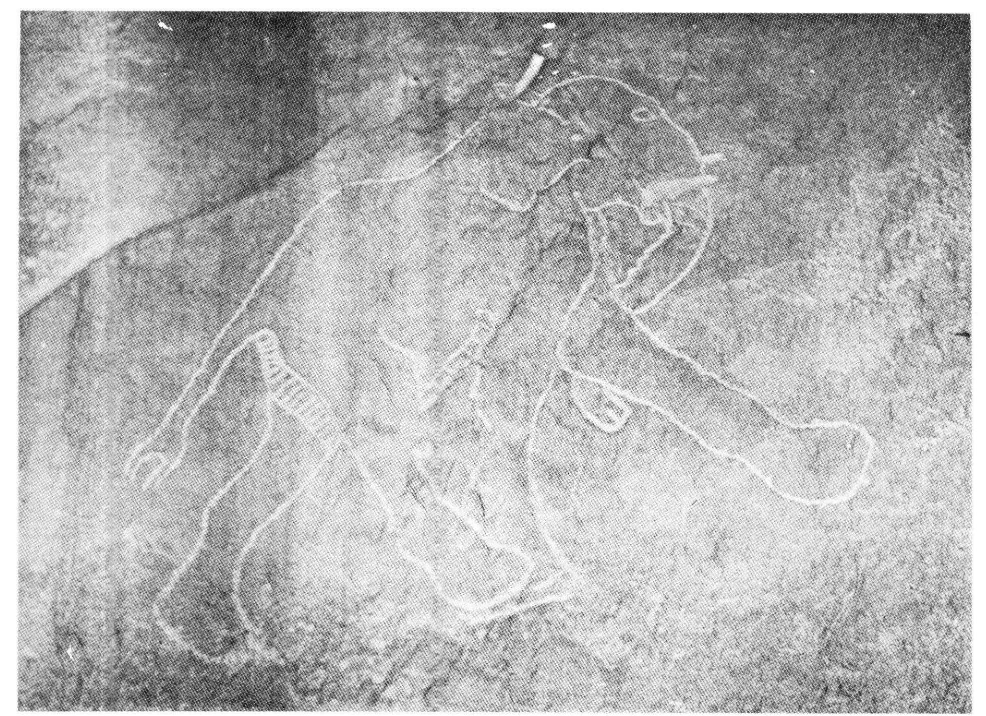


وادي كيسى

٥٣
ثلاث زرافات راكضات
الدور الرعوي القديم



٥٤
فيل فتي
دور الرؤوس المستديرة



وادي تشو ينت

٥٥
فيل فتي
الدور الرعوي القدىم



٥٦
منظر قنص
دور الحصان

الرسوم

غـروب ١

لقد جاء رسم هذين الشكلين بكفاف أحمر فقط وقد تبين أن أحدهما رجالي والآخر ٥٧
نسائي ورأساهما مستديران وملتصقان رأساً بالكتفين.

الجسم كتلي والذراعان قصيرتان جداً ولكنهما قو يتان وكذلك أقاصي الأطراف.

إن وضعية هذين الشكلين وكذلك وضعية الشكل المنفصل تطابق تقريباً ما سنراه في ٥٨
غروب ٢، فقد وردت الأكتاف والصدر في وضع مواجه أما الأرجل والأقدام فرسمت على
ثلاثة أرباع.

و يؤلف هذا النوع من الشكل البشري على الراجح بداية دور الرؤوس المستديرة
وكمقدمة للدقة الفائقة التي سنراها في أشكال فترات لاحقة و يرى كذلك على هذه
اللوحة شكل يتألف من دعامة طولية تتدلى منه شرائط دقيقة حمراء في كاملها. وإذا كنا ٥٩
لا نستطيع بسهولة ابداء الرأي[1] حول طبيعة هذه الأشكال إلا أن وصفها الكرونولوجي
يمكن أن يمدد على أساس مقارنة الأساليب.

و يظهر أن هذه الرسوم الهذابية، مثل الثور الذي يرى على نفس الجدار، تنتسب إلى ٦٠
نفس الفترة التي انتجت فيها رسوم وادي كيسان، وبها نلاحظ أن الغشاء قديم جداً
وأن الأسلوب يرجع إلى الدور السابق للدور الرعوي دون أي التباس.

وعلينا أن نلاحظ أن الثور قد تراكب على سلسلة من النقوش القصيرة المتوازية لا تختلف عما وجد منها في جهات أخرى بأفريقيا الشمالية ولذا فمن الأفضل متابعة التقصي حول طبيعتها.

وإلى جانب هذه الرسوم توجد كتابات بحروف التيفيناغ يظهر أنها قديمة عما هو معروف اليوم.

وهذه اللوحة هي من بداية دور الرؤوس المستديرة.

(١) أو بيرماير ١٩١٨ Obermaier.

سندارا

رسم بهذه اللوحة ثعبان بألوان مختلفة. وهذا النموذج تزيد ابعاده عما تم اكتشافه ٦١ حتى الآن.

وتجدر ملاحظة دقة العمل وانسجام الألوان.

الدور النهائي للرؤوس المستديرة.

سندار ٢

يحتمل أن يكون هذا الشكل الحيواني صورة خيالية وقد تلفت بسبب انفصال قسم ٦٢
كبير من الصخرة، وما بقي منه لا يكفي لفهم هويتها.

تتضح فيه القائمتان الامامتيان وأظافرهما، أما الرأس فلا يرى ويتجلى نتوء في مقدمة الظهر.

و يبدو أن الشبيه الوحيد لهذا الشكل هو «سلحفاة جبارين»[1] التي صنفها بريول في عداد «الكائنات الخيالية».

من نهاية دور الرؤوس المستديرة.

(١) بريول ١٩٥٤.

سندار ٣

وهذا أيضاً رسم غير مفهوم، وقد وجد منفصلا في نفس منطقة الرسمين السابقين. ٦٣
ويلوح أنها تشبهها من حيث الأسلوب.

وتغطيها في الوسط بقع صغيرة حمراء تتفاوت درجاتها.

من نهاية دور الرؤوس المستديرة.

كهف وادي كيسان :

توجد داخل كهف كيسان الكبير هذه المجموعة من الرسوم الخضراء جاءت في أسلوب ٦٤
متدن، وهو ما ينبيء عن تواجد أعمال رائعة إلى جانب انتاج آخر متدن وخشن من نفس الدور.

واللون الأخضر غير شائع في الرسوم الجدارية الصحراو ية، إلا أن صخور الاكاكوس تبدي عروقاً فنية وسميكة من هذا اللون ذاته، ولا يبعد أن الصباغ قد استخلص منها.

و يرى إلى اليسار حيوان مرقط الرأس باللون الأ بيض، وإلى أقصى اليمين بعد ذلك مباشرة يبدو حيوان من عائلة الماعز ودان. أما في الوسط فيبرز شكل صغير أحمر يحمل هراوة وقد حددت خطوط كفافه باللون الأ بيض.

ويمكننا أن نلاحظ كذلك منظراً لا يمكن تفسيره بسهولة وقد تكرر في الفن الصحراوي مرات مع تغيير بسيط. وقد ورد في شكل بيضوي دهن الجزء العلوي منه ثم غطى ببقع بيضاء دائرية، و ينتهي إلى الأسفل بست زوائد تشكل عدداً مماثلا من المساحات على هيأة نعل الحصان.

و يتتابع المحيط من الجهة العليا بواسطة خط من بداية الرؤوس المستديرة يأخذ كما ذكرنا الشكل البيضوي و يترك جهة اليمين مجالا للتتابع. وتوجد إلى جانبي الشكل سلسلة من الخطوط المتوازية وقد لوحظ وجود هذه الزخرفة في أمثلة أخرى وقد يعني
الشكل البيضوي زر باً كبيراً أو أي نوع آخر من المنازل. ٥٩

غروب ٢

لقد رسمت أشكال هذه الجهة على أطار صخري معرض للأمطار، وهذه حالة نادرة تركت فيها الرسوم معرضة. وإذا ما أمكن بقاء الأشكال واضحة إلى اليوم فالفضل في ذلك يرجع إلى اللازب العجيب المستعمل. وعنصر القيمة في هذه السلسلة المحدودة من الأشكال تعود إلى النعومة القصوى التي تبدو على الرسوم الأبعاد كبيرة ولا يتراءى أي لباس على الأشكال.

وتظهر الهيأة العامة للأشخاص في أبهة ملكية تقريباً وتبرز منها مورفولوجية الأشكال فالأجسام ضامرة طويلة، والخصر رفيع والجوانب قوية والأكتاف واسعة ومربعة. أما الأطراف العليا فغير قوية كثيراً ولا طويلة، والرؤوس مستديرة دون أية إشارة إلى الملامح.

وهناك شكل نصفي رسم كفافياً فقط بخط أحمر كثيف، يحمل عصا قصيرة في وضع ٦٥
افقي تنتهي بشكل هراوة، وتختفي خطوط الجسم تماماً عند مستوى الورك بحيث لا
يمكن التأكيد بأن الغرض كان لاظهار الشخص واقفاً أو جالساً. وهناك أيضاً شكل آخر ٦٦
منفصل ملون بالأحمر وكفاف أبيض عريض. ولهذا أيضاً نفس مميزات الشكلين
السابقين وذراع تنتصب في زاوية حادة وكأنها تحمل شعاراً أو آلة محاها الزمن
والعوامل الجوية. ولقد أثرت هذه العوامل على أشكال الموضوع المتوسط كذلك. ورغم أن ٦٧
هذه تتراءى ضعيفة جداً على الصخر إلا أنها تبدي نعومة بالغة، وإلى اليسار فقد رسم ٦٨
شكل نسائي في أول الشباب لها نهدان أشير إليهما إشارة عابرة.

وقد نفذ الشكل على مرسم أعلى بقليل من الشكلين الأولين. وتدل الأبعاد المصغرة على أدق أمثلة الشعور بالمسافة.

وقد رسم هذا الشكل في وضع مواجه تماماً، الرأس مستدير، والأكتاف جيدة المعالم والخصر والجوانب رفيعة والأرجل غير سميكة ورسمت مع الاقدام على ثلاثة أرباع. ويحيط بكامل الشكل خط أبيض خفيف.

الذراع منحنية تتجه نحو الشكل الأوسط، وعلى رأس هذا الأخير بنية على هيأة القطع المكافيء (Parabolic) تتفرع منها زائدتان تالفتان تقريباً. وإلى جانبه شكل مستدير محلى باللون الأبيض. ومن الصعب تحديد فيما إذا كانت الأشكال المذكورة تعني غطاء للرأس أو نمطاً من انماط تصفيف الشعر.

وإلى أقصى اليمين ترى هيأة محارب يحمل قوساً بسيط الاستدارة بور متجه إلى الخارج.

من بداية دور الرؤوس المستديرة.

وادي ايكي ١:

يقدم هذا الجدار الواسع بعض المناظر ورغم أنها مستقلة عن بعضها إلا أنها تتحد في ٦٩
مميزات الموضوع والاسلوب، وسنذكر فيما بعد الأشكال التي تعود إلى فترات لاحقة.

إن موضوع المنظر المتوسط لهذه اللوحة هو قنص حيوان كبير غير واضح المعالم ويقف الصيادون الستة حوله للقبض عليه، مستعملين حبالا طويلة، في خط نصف دائري يشعر بالعمق البالغ الرؤوس تميل إلى الاستدارة والابعاد كبيرة.

وبالنسبة للصياد الأول الواقف أسفل اليسار فان ابعاده مصغرة ويتجه إلى اليمين، يداه ممدودتان التحق بهما شريط رفيع. أما الأشخاص الواقفون إلى اليمين فيتجه جميعهم إلى الجهة المعاكسة أي نحو الحيوان. وتزيد ابعاد الصياد الثاني من السابق قليلا ويظهر في حالة ركض وذراعاه تمتدان إلى أعلى.

أما الثالث فابعاده تزيد على الاثنين السابقين، أحدى ذراعيه تمتد إلى الأعلى وتنحني الأخرى إلى الجهة المعاكسة للجسم. الأكتاف والرأس مائلة إلى الخلف قليلا والساقان منفرجان في وضع من صوب سهماً.

والرابع من المجموع فهو الصياد ذو الأبعاد الكبيرة، الارتفاع ٧٠ سم تقريباً ذراعاه ممتدتان نحو الفريسة وهو في وضع من سبق أن صوب سهماً.

والشخص الخامس يقف إلى الأعلى وهو أصغر حجماً من سابقة ويجمعه بالحيوان خط رفيع وهو في وضع يتكافأ مع جذب شديد. أحدى ساقيه مرفوعة مع ميل الجسم إلى الخلف وترى على رأسه زائدتان على شكل قضيب وقد تكونان من الريش وتتشبهان ما ورد باشكال أخرى على هذا الجدار.

لقد جاء الشكل الأخير بأبعاد مصغرة ورسم إلى الأعلى باتجاه اليسار لتأكيد شعور اتساع المكان.

ويلوح أن هذا الأخير غير مشارك ايجاباً في عملية القنص، بل جاء للمصاحبة ولمعنى غير مفهوم، فهو في حالة حركة ويحمل فوق ظهره عصا تنتهي بزوائد عديدة في شكل مروحة وربما تكون غصة شجرة وتشبه إلى حد كبير الاداة التي سنراها بأشكال أخرى.

ومن العسير معرفة نوع الحيوان وهو يملأ سطحاً يزيد كثيراً على السطح الذي تشغله الأشكال البشرية. بيد أن حجمه الكبير يجعلنا نميل إلى اعتباره كركدن أو جاموساً.

وإلى أسفل منظر القنص يستلفتنا تشخيص لرقصة قد تكون مرتبطة بذلك المنظر لغرض ذي طبيعة سحرية. ويشترك في الرقصة أربعة أشخاص يتجهون جميعاً وجهة واحدة ويتحدون في حركة إيقاعية واحدة ووضعيات متساوية. يرفع كل واحد منها ساقا إلى الوراء قليلا وتنبعث الأيادي إلى الامام فالى اسفل، والجذع منحن.

وتتفاوت أبعاد الأشخاص الأربعة: الأول والأخير رسماً على سطح مرتفع قليلا ويوعزان إلى عمق الساحة، وتكاد تكون الثياب واحدة لدى الجميع سوى استثناءات قليلة، فعلى الرأس زوائد طويلة وتتدلى من جانبي رأس الراقص الثاني شرائط عديدة ولكنها لا ترى إلا من جهة واحدة، ويحمل كل واحد منهم جراباً يتمنطق به لاخفاء العضو التناسلي (؟) ونرى هذا الجراب عند نهايته مائلا إلى الأسفل في الشخص الثالث والرابع.

وللثلاثة الأخيرين زوائد ذيلية ذات رؤوس متفاوتة وتختلف كثيراً عما سنراه على قناصي الحرايق.

ونرى أسفل هذا المنظر إلى اليسار، شكلين آخرين يشبهان الرقاصين المذكورين إلا أنهما في وضع مختلف قليلا وبجذوع منحنية بالنسبة للأشكال الأربعة السالفة الذكر.
٧٢ ويفتح أحدهما ذراعيه إلى مستوى الكتفين ويحمل بيده شيئاً يذكرنا بما سبق أن رأيناه يشبه كثيراً ما يحمله الشخص الجالس.

ولعل هذا الشيء هو غصن شجرة معقوف قليلا وتتفاوت أحجام أوراقه التي تؤلف شكل مثلث.

الرأس مغطى بهذاب طويل ورفيع يتدلى من الجانبين وعليه الريشة المعتادة. وينتهي خط الظهر ببعض الزوائد تشبه الذيل ويرى من الأمام جراب العضو التناسلي من نوع معقوف. ويرى أمام هذا الشكل وبابعاد صغيرة جداً شخص عاري الرأس ويحمل بيده إداة مماثلة لما سبق أن رأيناه.

وهذه اللوحة تعود إلى نهاية دور الرؤوس المستديرة.

٧١ وإلى أعلى الأشكال المذكورة يطالعنا منظر رقص به ثلاثة أشكال ذات أبعاد كبيرة (٩٠ سم تقريباً) وقد أضحى هذا المنظر باهتاً واختفت كثير من ألوانه، ويشعر الناظر إليه أنه أمام منظر نابض بالحركة مثله مثل المناظر السابقة.

وتتجه الأشكال الثلاثة إلى جهة يمين الناظر، الأيدي مرفوعة والرأس يميل إلى الوراء والنظر إلى الأعلى. ولا يختلف اللباس عما سبق وصفه ونلاحظ في الوقت نفسه أن هيأة الأشكال لا تبتعد كثيراً عن هيأة الصيادين الذين يحتلون نفس الجدار. وتعلو هامات هؤلاء الرقاصين غطاءات تشبه الخوذات تتدلى منها شرائط كثيفة متوازية. وهنا أيضاً تطالعنا الزوائد الذيلية علاوة على الجراب.

ويرفع الشكل الأول والأخير أداة لا تختلف عن تلك التي تشبه غصناً مورقاً الذي سبق الاشارة إليه.

وفي هذا الخصوص قد يكون ضرورياً لفت الانتباه إلى منطقة تافيلالت (تاسيلي)

حيث يلوح شيء مماثل، وذلك من أجل البحث عن احتمال وجود تماثل مع غيرها من الايقونات الصحراوية[1]. وقد وصفها المؤلف بأنها حزمة من العصى أو النبال ولكنها في الواقع كما ذكرنا تشبه ورقة واسعة، ومن جهة أخرى فان حالة الرسم لا تسمح بمقارنة أكيدة.

أما فيما يتصل بأغراض هذا الموضوع بوادي إيكي فقد نميل إلى التفكير بأنه جاء لشيء سحري فقد ورد مقترناً برقصات استعطافية قرب منظر قنص. ولتأكيد هذا الرأي فقد أضيف الشكل الصغير الجالس والمرسوم على رعن صخرة منفصلة بعناية زائدة تفوق العناية التي بذلت بالأشكال الأخرى، وجاء هذا الرسم في هيأة ملكية وقد رفع ذراعاً وأمسك بشيء ينتهي برؤوس تشبه ما سبق أن رأيناه وتطالعنا على يسار الجدار ثلاثة نماذج من الثيران، أولها من الأعلى قد انثنت قوائمه الأمامية. ولقد تكررت هذه الوضعية في حالات كثيرة[2] ولو أنها في أماكن أخرى (في عين ضوة مثلا) نرى الثيران تربض وقد ثنت قوائمه الأربعة.

أما الثوران الآخران فقد رسما بشكل مجمل ولعلهما ينتسبان إلى فترات حديثة، وأن وجودهما على هذا الجدار لا يحتم تزامناً مع الرسوم المذكورة اعلاه، ولو أننا لا نرى تراكباً طبقياً واضحاً، فالأسلوب والأبعاد والألوان تكفي لتأكيد ذلك.

وعلى الجدار ذاته، إلى اليسار، نرى شكلين بشريين في ظلال داكنة ولا يمكن أن تنتمي إلى الطبقة الرئيسة.

نهاية دور الرؤوس المستديرة.

(١) بريول ١٩٥٤.

(٢) قرازيوسي ١٩٤٢.

الشكل ١

هذا تجسيد لم تجر عليه عملية الطلاء الأولى، وقد رسم بخطوط بيضاء كفافية ٧٣ وخطوط شبكية داخل هذا الكفاف.

أحدى الذراعيين ترتفع إلى أعلى قرب الرأس الذي رسم بواسطة نصفي دائرتين كبيرتين متحدتين في المركز يقسمها خط عمودي واسع. ويتجه الجسم إلى الاتساع كلما سارت الخطوط إلى أسفل مثلما رأينا بالأشكال الشعوذية ــ الجنسية التي اختصت بها في ٣٤
العادة المنقوشات والتي تكررت كثيراً في الفنون الصحراوية. أما القسم السفلي من ٣٧
الجسم فلا يرى وترجع هذه اللوحة إلى نهاية دور الرؤوس المستديرة.

اشكال ٢

هذا الوعل الراكض يرجع إلى دور الأشكال البشرية المتعددة الألوان ذات الرؤوس ٧٤
المستديرة. وجسم هذه الحيوان مضموم رغم ابعاده الكبيرة و يتبين أنها لا تتناسب مع الأبعاد الطبيعية. وحتى شكل الخطم لا يتفق مع المعايير الطبيعية وقد جاء في شكل مثلث كامل على وجه التقريب.

و يبدي الشكل بكامله آثاراً ضعيفة للون أخضر غامق على طرف الغلاف الخارجي، و يتراءى هذا اللون ضعيفاً على الخطم والقرون الطو يلة المصقولة والمعقوفة إلى الوراء.

وقد خطط كفاف البدن بخط أصفر فاتح عريض وسميك، بنفس الطريقة التي طبعت هذا الدور.

نهاية دور الرؤوس المستديرة.

الشكل ٣

هذا نموذج مميز لفترة متقدمة من الدور السابق للرعوي ويتضح ذلك من الأشكال البشرية المتعددة الألوان، ويمكن أن يكون شكل الرأس في هذا الدور غير كامل ٧٥
الاستدارة، وخير مثال على ذلك الشكل النسائي الواقف إلى اليمين، ولكنه أساساً يأتي دائماً خلواً من الملامح والأسارير.

ويتألف هذا المنظر من شخصين، أولهما الواقف إلى اليسار، أضخم بكثير من المرأة الواقفة إلى جانبه، وقد خلى تماماً من كل صفة جنسية وأختفى كل من الصدر والاكتاف والأذرع والرأس بسبب انفصال الجزء السطحي من القشرة الرملية على ما يظهر، وهي في هذه البقعة سهلة التفتت.

وقد خلى الجزء الداخلي للجسم من الطلاء، وقد حددت معالمه بكفاف أحمر بنفسجي، وترى بقع من نفس اللون هنا وهناك ولعلها أثر لحلى أمحت، وتظهر على الساقين وخاصة على الساق اليمنى بالنسبة للناظر بقايا واضحة من لون أصفر ــ أبيض طرح في خطوط عمودية مشبكة حتى القدم.

ولم يبق على هذه الأخيرة سوى الخطوط العمودية المتوازية. ولا بد أن تكون هذه الشبكية في البداية مطروحة على كامل الشكل ولا زلنا نرى حولها بعض النقط الحمراء.

الشكل النسائي إلى اليمين في وضع خضوع، تنحني قليلا إلى الأمام رافعة اليد اليمنى وتدير رأسها إلى أعلى وربما تكون في اتجاه الوجه المختفي للشخص العظيم. لقد صبغ بدن المرأة باللون الأحمر، ولكنه صار باهتاً وحليت الرقبة والاذرع والصدر والخصر بنقط صغيرة وشرائط بيضاء. وعلى الرأس في الجهة المخصوصة للشعر قد ورد اللون الأحمر.

وإلى أسفل اليمين ترى خطوط حمراء تالفة يصعب فك رموزها.

وحول المعنى المحتمل لهذا المنظر يمكننا أن نقدم قليلا من الاعتبارات تستند على واقعين اثنين: الفرق في الأبعاد بين الشكلين، واختفاء أية صفة جنسية في الشخص عديم الرأس.

ولا نستطيع في هذا المجال التحدث عن اختفاء اللون إذ لا يزال ثابتاً على النصف السفلي من الجسم، وإذا ما قورن بالأشكال الأسطورية الضخمة التي اكتشفت بتاسيلي[1] فلا يصعب علينا عندئذ أن نفهم أنه يشير إلى «سوبرمان» أو كائن مثالي بالمقارنة مع الشكل النسائي الذي يقف إلى جانبه.

ويجب أن تفرغ القيمة الرمزية للشبكية من أيقونات الدور السابق للرعوي (صحيفة ٤٥ وما بعدها). وفي هذه الحالة يتبين لنا أن رمزية اللون تنسجم كذلك مع طبيعة الشخص الذي يغطيه.

دور الرؤوس المستديرة.

(١) لهوتي ١٩٥٨.

وان موهجاج ١

لقد بدأ هذا الرسم على نفس الاطار الذي يستضيف لوحة وان موهجاج ٢ و يشمل ٧٦
هذا المنظر الواسع أشكالا لا تنتسب إلى ثلاث فترات على الأقل، و يتمثل احدثها في الأشكال الصغيرة المرسومة باللون الأحمر الواقعة إلى اليمين وهي في حالة ركض غير منظم، وسنتحدث عنها في ختام هذا البحث. الجسم الرئيسي القديم بالمنظر محدد باطار أبيض في شكل يميل إلى البيضوي وتطالعنا، أعلاه، ثلاثة أشكال بيضاء يحيط بها كفاف أحمر، ولا يظهر عليها لباس أو حلى سوى بعض البقع الحمراء المستديرة تغطي الأجسام.

الشكل الأولو إلى اليمين، يبدو كأنه تخطيط كاريكاتوري وقد أكده أحد يداب الجوف، ونرى به ساق ممدودة و يدأ منبسطة إلى الأمام تمسك بعصا صغيرة ولا تظهر الملامح الجانبية. أما الرأس فيتراءى مستديراً رغم أنه غير جلي.

و بالشكل الثاني نقط حمراء على البدن و يبدو أمامنا متناظراً مع الأول، وقد بولغ في حركة الساقين، أما الجذع فينكمش من الأكتاف إلى الجوف، و يتجلى بالشكل استدارة الرأس المحدد بكفاف أحمر يتتابع مع كامل الجسم.

و يطالعنا من بعيد وإلى اليمين شكل ثالث من نفس النوع متجهاً نحو الاثنين الأولين. و يبدو باهتاً غير سليم عند نهاية القدمين وتالفاً تماماً في الطرف العلوي من الجسم. و يبرز منظر شكل مستطيل على سطح سفلي يقع بين الشكل الأول والثاني اللذين جرى وصفهما.قبل قليل. و ينغلق هذا الشكل داخل ما يشبه الوعاء وفي ابعاد تزيد قليلا عن أبعاد الأشكال أعلاه. لقد رسم هذا الشكل الغريب باللون الأبيض و بكفاف أحمر، و يخترق الغلاف الخارجي العديد من الخطوط الحمراء المتقاطعة وكأنها توحي بنوع من الرباط. أما قمة الشكل فبدلا من أن تنتهي كما انتهت القاعدة، ورد في منتصفها زائدة رفيعة. وتحيط بكامل الشكل بقع مستديرة بيضاء.

وإلى اليمين، في منتصف اللوحة تقريباً ترى أقدم طبقة بهذا الموضوع و يتمثل في شكل ذي أبعاد كبيرة في لون أخضر وقد وقع هذا الشكل تحت الشكل السائر الثاني.

و يذكرنا هذا الشكل بالأخير الذي جرى وصفه وقد جاء وضعه عمودياً ولا يلوح منه سوى الجزء الأوسط وقد تلفت كل الأطراف العليا والسفلى. وعند مستوى الخطوط المتقاطعة تقريباً التي ظهرت على الشكل السابق. ترى شبكة بيضاء واسعة كثيفة تنتهي إلى اليمين بجناح رفيع مستطيل الشكل، وعند منتصف الشكل الأخضر تقريباً ينبعث نتوءان من الجانبين يتجهان بانحراف إلى الخارج ثم إلى أسفل.

أما الطرف الجانبي الأيمن لهذه اللوحة فتحتله ستة أشكال صغيرة حمراء في حالة ركض. وجاء رسم هذه الأشكال فوق الطبقات التى جرى وصفها. وهي تنتمي إلى فترة محدداً لاعتبارات المميزات الأسلوب والأبعاد والشكل واللباس. و يضاف إليها الرجل الراكض بوادي كيسى ١ وكما سنرى فان هذا النوع البشري يتفق مع الفترة الختامية للدور الرعوي. ١٠٨

وقد يتبين أن الشكلين المطولين، واقدمهما الشكل الأخضر، يحملان مميزات مشتركة إلا أنه قد يكون من المفيد الاقتصار على وصف الطبقة البيضاء وهي أكثرها وضوحاً وتعبيراً.

وهناك أسباب وجيهة للتفكير بأن الشكل المطول جاء ليمثل جثة ميت وقد أجريت عليها المحاولات للمحافظة عليها بواسطة معاملات خاصة [١] ولعل الوعاء وتخطيط الرباط فيه ما يشير إلى هذه الحالة.

إن مثل هذا التمثيل لميت في وضع استلقائي يوفر لنا عنصراً هاماً جداً. فان ما نعرفه حتى اليوم عن طرق الدفن في أدوار ما قبل التاريخ والتي اتبعت في المناطق الثقافية بأفريقيا الشمالية يحدد الحالات الأولى للدفن في الوضع الاستلقائي بالعائلة المصرية الرابعة [٢]. وقد برهنت على ذلك المكتشفات العديدة التي تمت على طول نهر النيل والمرتبطة بفترات ما قبل العائلات والفترات السحيقة، فقد كان الوضع السائد هو الدفن القرفصي [٣] ونود أن نذكر أنه ولهذا اليوم تنقصنا الأدلة المادية لنوع من دفن استلقائي مماثل في منطقة تدرارت أكاكوس. أما المومياء الصغيرة [٤] التي اكتشفت في مستودع سفلي، فقد وجدت في وضع انثناء شديد كما سندكر فيما بعد، وهي مع ذلك تنتمي إلى فترة رعوية بدون أي التباس ولذلك فهي أحدث من اللوحة المرسومة. ولم تكشف الرحلة الخامسة (١٩٦٠/١٩٦١) إلا عن شظايا عظمية لم نستخلص منها عناصر وضع الأجسام بعد الوفاة.

وعلينا أن نضع في الاعتبار طبيعة أخرى لهذا التشخيص، وهو الشعور الذي ينبعث منها دون أن يتوقعه المرء وهو الأمر الجديد بالنسبة لمركب الأيقونات الصحراوية.

إن موضوع معاني هذه الأشكال ينفتح أمام اعتبارات تختلف طبيعتها وقد يكون اقربها إلى الواقع هو الاشارة إلى تكريس الانشغال بما يرتبط بالايمان و يوم الآخرة، رغم أن نقص الأدلة الأثرية تجعل معلوماتنا في هذا الخصوص بعيدة عن الدقة.

(١) قد كشفت الموجودات الانثرو بولوجية للطبقة الرسوبية السفلى عن آثار محافظة متعمدة، بالرغم مما يبدو عليها من جدة.

(٢) أليو سميث ــ دو وسون Elliot Smith-Dawson.

(٣) وفيما يتعلق بمناطق ثقافية خارج شمال أفريقيا، نذكر حالات الدفن بالوضع الطولي التي اكتشفت في أراضي ما بين النهرين عند طبقات العبيد وجمدة نصر (أنظر وولي Wolly) و بعدها فان القبور بالمقبرة الملكية تعمد إلى إظهار الجثث في الوضع المنكمش و يرى وولي Wolly أن هذا الواقع قد يبرهن على تقطع في سلسلة ثقافة المنطقة.

(٤) موري ــ شنزي Mori-Hscenzi.

وان موهجاج ٢

يعتبر هذا نموذج فريد في نوعه إلى اليوم في مجموع الفنون الصخرية الصحراوية ٧٧
ويضعنا هذا الرسم أمام شيء لا يسهل تصوره داخل العالم الروحي لهؤلاء الأقوام. لقد وجد هذا المنظر وسابقه على نفس الاطار الصخري ولم يتجل إلا بعد تطرية جدران المخبأ، وقد بقيت مختفية عن الأنظار رغم أننا عملنا لوقت طويل حول الرسوم الأخرى بوان موهجاج أثناء رحلة ١٩٥٧-١٩٥٨.

وهذه الاشارة قد تدلنا على صعوبة تبين الجدران المرسومة خاصة وأن أكثرها جمالا وقدماً تكون في الغالب مغطاة بطبقة من الغبار وعليها غشاء يميل إلى الاصفرار.

إن الرسم بالموضوع يتألف من سلسلة من الأشخاص في بعدين متفاوتين وأوضاع مختلفة ويمكن أن ترى الألوان بشيء من الجهد، فقد تلفت جزئياً. ويشير الموضوع في مجمله على الراجح إلى فكرة «قارب» ويحتمل أن يكون قارباً رمزياً. وتتأكد هذه النظرة عن طريق الشريطين المتوازيين اللذين يمتدان على طول قاعدة الرسم يقطعهما خط متموج فضلا عن المظهر الكلي للعمل والتماثل القائم.

وإذا كان هذا الخط المتموج يمثل سطحاً سائلا، وهذا جائز، فانه من السهل اعتبار الخطين المتوازيين هما الحافتان العليا والسفلى لنوع من أنواع المراكب والاثنان يقعان تحت وفوق سيف الماء. وللمزيد من تأكيد هذا الانطباع فاننا نلاحظ أن الأشكال البشرية جاءت مقطوعة عند مستوى الخط العلوي تماماً كما يتحتم أن تتبين الأشكال الجالسة داخل مركب بدائي.

ويمكن أن يمثل المنظر المخبأ ذاته، حسب تفسير أبداه الأستاذ باسا Pasa فهو ينغلق في شكل مواز عند جدار العمق بواسطة سلسلة من الكتل الصخرية ترتفع ما لا يزيد عن ٥٠ سم ولا يزال بعضها في مكانه ووقع غيرها في قاع الوادي أسفل المخبأ. أما الخط المتموج فقد يعني الماء الذي احتضن الكهف زمن تنفيذ الرسم (أنظر الدلائل والملاحظات التي عملت في مركز الخصر **صحيفة ٢٣٢**) وهذا التفسير يفترض أن الأوصاف هي أوصاف مكان مقدس والمتعبدين داخل هذا المعبد يتجهون نحو الشرق إلى جهة طلوع الشمس.

ونلاحظ أن ستة من هذه الأشكال جاءت بابعاد مصغرة تمتد اياديها الى أسفل ثم إلى الأمام، ووردت الرؤوس بتسريحة شعر كبيرة فيما عدا الشكل الصغير، ويقطع هذه

التسريحة فوق نصفها العلوي خط يتتابع في زائدة طويلة، قد تكون ريشته متجهة إلى أسفل، أما الملامح الجانبية فوردت في شكل مجمل.

ويطالعنا الرسم بثلاثة أشكال بشرية في أبعاد كبيرة وفي وضع مختلف، يتحلون بحلى تختلف عن حلى الأشخاص الستة الذين سبق وصفهم ولا ترى ذراعا الأول منهم، ورسمت تسريحة الشعر بشكل يشبه الشكل المخروطي ويقطعها خطان متوازيان، ومن قمة الرأس تنبعث ريشته متجهة إلى الأعلى.

وإلى اليمين مباشرة، وبعد أحد الأشكال الستة الصغيرة يتراءى لنا شخص أخفى رأسه وقد قطعه الشريط الأول من الشريطيين المتوازيين وهو يستند إلى قاع المركب بيديه ويرفع رجليه المنفرجين إلى الأعلى.

ولا نعتقد أن هذا الشكل الغريب يرمز إلى البهلوان. لقد رسم بغاية الدقة والوضوح الكامل وسط هذا المجموع المحير، ولا بد أن يرتبط بهذا الشكل ووصفه معنى خاص قد يغرب عنا.

لقد ورد وضع مماثل في الايقونات القديمة، صخرية أو غير صخرية، للتعبير عن جثة
حيث، وفي رسوم مشروم هيل [١] Mushroom Hill خير مثال على ذلك، وكذلك الرسم
الجداري بمقبرة ما قبل العائلات في كوم الأحمر في منطقة خيراكونبوليس [٢]. ونجد في
الأكاكوس وبالضبط في وان أميل رسماً يحكي هذا الموضوع. ففي أحد المناظر زي وعلا ٨٦
رابطاً يقفز فوق رأسه شخص في حجم الصبيان.

ولا يمكن أن يغرب عن البال أن مثل هذا المنظر جاء ليذكر بأحد الطقوس أو على أية حال، بحادث جبل يرتبط به اعداد السهام وتسريحة الشعر النموذجية في شكل «الخوذة».

وقد لا نكون قادرين على تفسير معنى «طفل يلعب» في فترة من انتاج فني لا توفر تفصيلات زائدة، ولو أنها ضرورية، وان كل ما جاء بها ورد ليعني شيئاً معيناً وسبباً قوياً حتى يأخذ مكانه بالرسم. ولا بد من وجود صلة بين هذا الصبي وبين العمليات الأخرى الموضحة بالرسم.

ونعود الآن إلى وان موهجاج فنرى إلى يمين الطفل الرافع رجليه إلى الأعلى شكلا آخر في أبعاد أكبر، ذراعاه مفتوحتان ومرفوعتان وينتبر فوق المنكبين خطان متوازيان على كل منكب، قد تعنيان سوارين، ورسم على التسريحة الكبيرة خطان متوازيان تنبعث منهما تلك الزائدة المعتادة إلى الوراء فالى الأعلى في شكل قضيب طويل [٣].

ويتبع هذا الشكل مباشرة شخصان آخران، أولهما، وخلافاً لكل الأشكال الأخرى، قد صبغ كله باللون الأحمر، الجذع متحرك إلى الأمام قليلا والذراعان مرفوعتان برفق، ورغم أن جزءاً من الملامح الجانبية تالفة، إلا أننا نلاحظ الذقن وقد استطال باللحية كما نرى الزائدة الطويلة تجلل الرأس مائلة إلى الخلف.

وأمام هذا الشكل يطالعنا شكل آخر يتراكب جزئياً على الأول (ويجب أن ننتبه أن الرسم جاء بهذا الشكل لابراز سطحين متفاوتين لا لأسباب كرونولوجية) في وضع منحن إلى الأمام قليلا وكأنه منبطح يستند على الذراعين.

ويلوح أن التسريحة في هذا الشكل أكبر حجماً من غيرها في الأشكال الأخرى ولكنها كالعادة وردت وعليها الريشة وبدون الخطين المتوازيين.

(١) باندي – مارينجر الصورة ١٨٥ Bandi-Maringer.

(٢) كيبل – قرين اللوحة ٨٢ Quibell-Green LXXII.

(٣) في مقبرة قبل السلالات بمصر الفرعونية بخيراكونبوليس، يظهر شخص لا يرى رأسه وبيديس مرفوعتين ومفتوحتين على القوارب المرسومة بالمقبرة (كيبل وجرين ٨٦).

وتنتهي مجموعة أشكال الأبعاد الكبيرة بهذا الشخص المتعبد، فالجهة اليمنى من المنظر تحتله أشكال ثانوية صغيرة، يرى اعلاها العديد من البقع الملونة ونلمح منها علامات قليلة في شكل رؤوس النبال بدون أحمر خالص. وليس من السهل فهم هذه العلامات إلا إذا أخذنا بما قاله أ.ج أركيل (A.J. Arkell) فيما يخص القوارب المرسومة على المزهريات الجزربانية والأطباق الامراتية في مجموعة ف. بترى (F. Petrie) بالكلية الجامعية في لندن[١] وقبول مقارنة مجاديف تلك القوارب بالعلامات الحمراء الواردة في شكل رؤوس النبال على هذا الرسم من الاكاكوس.

(١) أركيل ١٩٥٩ Arkell.

إلا أن هذا الرسم يكشف عن علامات واضحة في الجهة المقابلة إلى اليسار، أمام وخلف الشكل البشري الأول، فهناك خطان عموديان على هيأة ثعبان، الخط الثاني منهما وهو الأكمل، ينتهي بريشة تماثل ما سبق أن رأيناه على رؤوس الأشكال البشرية.

إن وجود هذين الرسمين بهذا الشكل غير المعتاد وبلون أحمر خالص، وفي ثوب جديد كل الجدة عن الفن الصخراوي كما تم بيانه لا بد وان يضاعف حيرة المراقب الذي يرفض التاويلات العفوية مثل تلك التأويلات التقليدية لمنظر الثعبان على القوارب الجنائزية في العهود السلالية المصرية.

وباختصار فاننا لا نستطيع أن نجردها من واقعها الشعوذي ـ الديني إضافة إلى قيمتها الوصفية، ولا مفر عن انتظار اكتشافات جديدة تنير أمامنا هذا الغموض، ومع ذلك فان اللوحة المشار إليها لا تخلو من حصان وعلينا أن نعتبرها علامة جيدة لاشارات لا يرقي إليها الشك تتعلق بروحانيات هؤلاء القوم.

وتبدو مسألة الكرونولوجية النسبية عسيرة جداً فان نوع الرسم لهذا المنظر غير دارج سواء من ناحية الأسلوب أو التقنية المتبعة.

فقد وردت الأشكال بكفاف فقط وبصباغ عجيني وملامح جانبية مختصرة، ونلمح في الوقت ذاته بيئة إنسانية لا تضم أشكالا خيالية. لقد غابت الأشكال الحيوانية (باستثناء الأثنين المذكورين) وتخلفت التفصيلات التي تتيح لنا جعل مناقشة الكرونولوجية النسبية أقل موضوعية. بيد أن العناصر التي تتحدث عن قدم أكيد لهذا العمل تعلو كل نقاش، واللون الأحمر بالكفاف، وسواء كانت الصورة داخله مصبوغة أولا، جرى به العمل في رسوم عهد ما قبل الرعوي، ورغم أن الأبعاد وردت مصغرة إلا أنها مع ذلك تتحسس فعالية هذا الدور.

وعلاوة على ذلك فان غياب وصف دقيق للملامح ينتمي إلى فترة سابقة لدور الفنون الرعوية الكبيرة دون أي التباس بالأسلوب الذي ميز فترات أحدث.

إن أمثلة أخرى لرسوم مماثلة قد لا تتوفر بسهولة ومع ذلك فان المنظر بالموضوع ينتسب إلى فترة متقدمة، أو نهاية الدور الذي سبق الرسوم التي تضم القطعان الكبيرة من الأبقار.

من الدور النهائي للرؤوس المستديرة.

وان تـاموات

إن أشكال هذا الجدار تؤلف دون شك أكثر المناظر تعقيداً وإيحاء بين كافة الفنون ٧٩ الصخرية لما قبل التاريخ.

و يتألف المنظر من أربعة أشكال: إلى اليسار، شكل ذكر ويمكن التعرف على جنسه من شكل الجسم وخلوه من الترهل وغياب أية إشارة إلى الثديين أو بروز البطن. وقد صبغ الرسم بكامله بلون أصفر ـ أخضر و يضمه كفاف أحمر، و يعطي الرأس غطاء كبير بشكل لا يظهر منه سوى قليل من أسفل الوجه نازلا إلى الكتفين، و يلوح أن العينين والجبهة مغطاة ببرقع أبيض حلى بسيور رفيعة حمراء في شكل منحرف، و ينبعث من غطاء الرأس من الجهة العليا المواجهة قرنا وعل أو غزال تنحرف إلى الوراء وهي بلون أحمر.

وتبرز من الخلف عمودياً اذنان طو يلتان وبنفس اللون الأحمر. و يكمل اللباس ثوب طو يل يضيق عند الخصر بواسطة حزام أبيض ثم يتسع في شكل تنورة قصيرة. إن الاكمام فواسعة وتنتهي فوراً بعد الكتفين. وينحني وضع الشكل إلى الأمام قليلا، بينما نرى عصا باليد و يعسر رؤية أحدى القدمين.

وأمام هذا الشكل، على مرسم مرتفع قليلا نرى الشخص الثاني من الذكور وهو في لباس مطابق للاول على وجه التقريب، فغطاء الرأس والقرنان والأذنان الطو يلتان والثوب في الشكلين واحد، والفرق الوحيد يتحلى في لون الكفاف الأصفر مثل كفاف الرسم الذي يليه مباشرة، و يتراءى كأنه وضع فوق لون أحمر سابق. و يطالعنا الشخص الثاني منحنياً كثيراً يدفع إلى الأمام شخصية نسائية، طفلة أو شابة، عارية تماماً، وعلى أية حال لا يظهر عليها أي أثر للباس، وعلى رأسها شيء يشبه غطاء الرأس المذكور سابقاً، إلا أنه بدون قرون أو اذنين ونرى فقط زائدتين رفيعتين. البطن منتفخة والصدر قليل البروز وتمسك بعصا (أو قوس) في اتجاه الشكل الرابع حيث يتركز كامل المنظر. و بيت القصيد في هذا الاحتفال المعبر عنه رسماً هو الشكل النسائي الجالس القرفصاء وقد ضم رجليه تحت جسمه، وقد تكون إلهة أو كاهنة. و يتراءى جسم هذه الأخيرة وقد دهن باللون الأخضر وقطعته خطوط صفراء تمتد على الكتفين وعلى بطن بارز و يلف خصرها حزام من اللون ذاته وعلى الرأس غطاء بدون قرون أو زوائد، ونلمح ثدياً يبرز بين الزراعين وتصل أحداهما إلى العصا التي تمسك بها المرأة الشابة المدفوعة إلى الأمام.

وتجدر ملاحظة تفصيلات الملامح الجانبية الهامة وهي لأول مرة واضحة وضوحاً كاملا مما تتيح اعتبارات انتروبولوجية بافتراض أن هذه الملامح ليست جزءاً من قناع متصل بغطاء الرأس الكبير. فالأنف بارز أفطس غاطس وكذلك فان الشفتين بارزتان، وصاحبتا بروزاً شديداً للفكين Prognatous Alveolar، وجاء الذقن متخلفاً وكأنه غير موجود. وهذه المميزات المورفولوجية في مجموعها توحي بوصف زنجي واضح وتشكل الاشارة الأولى المعتمدة للانتماء العرقي لأولئك الأقوام الذين سبقوا الجنس المتوسطى مربي الأبقار، وهي إشارة نادرة إذ أن الأشكال البشرية في هذه الفترة رسمت دائماً دون أية ملامح وبراس يضمه خط دائري أو يميل إلى الاستدارة. **(صحيفة ٥٨/٥٩)** أما ما يشير إليه هذا المنظر فيجب أن يبحث عنه في إطار الطقوس ذات الخلفية الشعوذية ـ الدينية، ولا يبعد أن تكون من الطقوس الهامة كتقدمة قربانية أو حفلة مراسم الاستهلال إذ وردت به كثير من الأوصاف الرمزية بعناية فائقة، فالشكل النسائي الصغير، في الوسط، يرى مدفوعاً إلى الأمام بقوة و يؤكد ذلك ضغط يدي الكاهن/الساحر الفائزة بالظهر.

ومهما كان من أمر فان هذا المنظر يرمز إلى شيء من علم الأسرار والاثارة و ينسجم بل يقوي المعاني العاطفية للرسوم الأخرى من الدور نفسه وننظر والمتعبدين يقارب وان
موهجاج هو تعبير مختلف لشعور واحد يتجه بكامله إلى أشكال من الشعوذة أو إلى تدين ٧٦
عميق، على إننا لا نزال بعيدين عن تقييم عجائب عقدها العجيبة.

وان موهجاج ٣

يطالعنا في هذا المنظر وعل جميل راكض.

وقد ورد كفاف الشكل والرأس والقوائم ومؤخرة الجسم باللون الأبيض وطلي غير ٧٨
هذه باللون الأحمر.

وفي لوحة منفصلة نرى نموذجاً رائعاً لكركدن. ورغم أن هذا الرسم جاء مبسطاً إلا
أنه مع ذلك أظهر إحساساً بالنسب ودقة الرسم. لون الجسم في الكركدن أحمر أما ٨٠
الكفاف فبنفس اللون مع وقع صبغي داكن، ومن الجدير بالملاحظة أن رسوم الكركدن
نادرة في الفنون الصخرية الصحراوية، ومع ذلك فقد وجدت منها نماذج رائعة حتى
بجبال تاسيلي[1].

تشودي، لوحة رقم ١٦ ب
.Tschudi-Tav. 16 b.

الدور الرعوي القديم.

الحراريق

يدخل منظر القنص هذا في عداد الأعمال القديمة جداً لما يتبين من الموضوع ٨٠ ٨١ ولاعتبارات الأسلوب وهذه بالاضافة إلى نوع اللون المستعمل هي الاعتبارات التي تعتمد أساساً عند تقييم أي رسم. و بنظرة عامة يمكننا أن ننسب هذا العمل إلى الدور الانتقالي بين السابق للرعوي والرعوي.

نرى إلى اليسار بقعاً بيضاء خفيفة تشير على الأرجح إلى بعض القرون الكبيرة تراكبت على رسم وعل. ولكننا لا نستطيع أن نؤكد هذا بسبب تلف يكاد يكون كلياً لهذا الشكل، و يمكننا أن ننسب هذا النوع من القرون إلى نموذج وعل ضخم.

و يشكل القناصة في هذا المنظر مجموعة منفصلة تتألف من ستة أشكال رجالية، يتجه جميعهم إلى اليسار جانبياً، والأكتاف في وضع مواجه، ويحمل خمسة من القناصة الأقواس الصغيرة ذات الاستدارة البسيطة وقد رفعوها إلى الأمام أما الأذرع الأخرى فقد انثنت قليلا إلى الوراء. و يكاد يكون الوضع بالنسبة لكامل الطريق واحداً مما يجعلنا نفترض وجود نفس السلاح بيد الشخص السادس الذي تلفت عنه الاشارة. ولا ترى الرؤوس فيما عدا رأس الشكل الأخير الوارد إلى اليمين.

الأجسام عارية، على ما يتبين، ولا يزينها سوى ذيل يتدلى من الخصر.

و يمكننا أن نجد شيئاً مماثلا لهذا المنظر في وان بندر بتاسيلي[1] إلا أن نوع الذيل بالحراريق يذكرنا بالأيقونة المصرية، ففي لوحة نار ــ مير (Nar-Mer) المشهورة نلاحظ أن مؤسس العائلة الأولى الأسطوري يحمل زيلا مماثلا يتدلى من خاصرة هذا الملك.

و يصفه ليجي[2] (Legge) بأنه ذيل ورد في التشخيصات المصرية المتأخرة للملوك والآلهة، وأنه في ما أمامنا يلوح أنه ذيل حصان شد بشيء يشبه المقبض. و يظهر أن تأو يله بأنه ذيل حصان تأو يل خاطيء، فلم يعرف هذا الحيوان بضفاف النيل إلى القرن السابع عشر قبل الميلاد. والراجح أنه ذيل حيوان من العائلة الكلبية.

و بالعودة إلى الأيقونة المصرية القديمة فسيكون من المفيد الاطلاع على لوحة القنص، التي يوجد نصفها بمتحف اللوفر (باريس) والنصف الثاني بالمتحف البريطاني (لندن). وفي هذه اللوحة نرى القناصة المرسومين يحملون ذيولا متدلية من الخصر وكأنها محفوظة في جراب. و ينسبها ليجي في هذه الحالة إلى ذيل ثعلب أو ابن آوي، وقد أكد أن الرجال كانوا يحملون نفس تنورة مينس Menes.

(١) تشودي، اللوحة ١١.

(٢) ليجي، صحيفة ١٢٥.

ولا يمكننا أن نبدي أراء قاطعة بالنسبة للوعول الواردة بالمنظر الصحراوي وقد تكون من نوع باد واندرس مثل تلك الأشكال الواردة بوان موهجاج ١ ولا شيء من الأنواع الحية يشبه هذه النماذج. وقد يكون أقرب الوعول إليها من حيث البنية الجسدية هو انثى «نلقاو» (Nilgau) بوسيلافوس تراقو الجملية (Boselaphus tragocamelus) ولكن هذا النوع قد تحددت بيئته في بلاد الهند فقط.

الدور الرعوي القديم.

وادي إيكي ٢

تمثل هذه اللوحة ثوراً أصيب بسهم فأحنى رأسه أمام شكل بشري يلبس ما يشبه التنورة. و يتراءى لنا من قرني الحيوان قرصاً يشبه شمساً صغيرة. ٨٢

و يكتسي هذا الموضوع بشيء من الأهمية لما يقدمه من احتمالات تأو يل حول فترة تأهيل الحيوانات التي سبقت التدجين الفعلي.

الدور الرعوي القديم.

تشوينت ١

هذه لوحة صغيرة باهتة رسمت على سطح صخري داكن جداً.

وتطالعنا فيها ثلاثة أشكال بشرية متحركة، دهن جسمها باللون الأصفر. الاثنان، إلى اليسار، يتشابكان في مبارزة و يتقابلان بعصى رماية. أما الشخص الثالث فمنزو قليلا إلى اليمين وفي وضع أفقي غير طبيعي. ٨٣

يرتدي كل واحد من هذه الأشكال الثلاثة تنورة حمراء تتدلى إلى الخارج وتنتهي معقوفة في شكل ذيل، و بالمثل فان العصى قد رسمت باللون الأحمر وكذلك الشعر الذي يذكرنا مع شيء من الغموض نجوذات وان أميل ١.

و يتبين أن ملامح الأشخاص في هذه اللوحة ملامح أوربية خالصة وقد زاد في ابراز هذه الملامح كفاف رفيع أحمر، وقد جاء الأنف متمم للجبهة وحتى إذا ما كانت الرغبة هي اجمال الملامح تماماً كما في كثير من الحالات بوان أميل ٢ فان باجة الأنف في هذا النوع البشري كان يجب أن لا تتأكد كثيراً.

ونرى في أسفل هذه اللوحة أشكالا أخرى صغيرة رسمت بكفاف أحمر فقط.

الدور الرعوي القديم.

وادي إيسكي ٣

هذا مثال واضح لطبقتين مختلفتين وتنوع في الأساليب، وقد تراكبت أربعة من ٨٤ الأشكال البشرية على مجموعة صغيرة من الثيران رسمت بأسلوب ذي نزعة طبيعية، في كامل الانسجام والجمال وبأسلوب يذكرنا بأسلوب ثنائي المثلث، ويمكن أن تدخل هذه اللوحة في عداد لوحات دور الحصان الدور الرعوي القديم.

وادي كيسان ١

وفي هذا المنظر يتراءى الثور في وضع غير عادي متسلقاً، وقد تم تخطيط الجلد يترك فراغات في بعض جهات سطح الصخر. و يرى في الصورة رجل عار يتبع الثور، ولا نتبين رأسه بوضوح و يرى طرف الشريحة الكبيرة.

وإلى أعلى اليمين يلوح منظران في لون أحمر، افتحهما يكشف عن شكلين في وضع جنسي.

وتذكرنا الأبعاد والأسلوب بالرسوم الصغيرة بوان مولان[1] التي وردت داخل كوخ.

الدور الرعوي القديم.

(١) تتنودي، لوحة رقم ٢٠.

وان اميل ۱

يغطي جوف هذا الكهف عدد كبير من الرسوم سنفرزها للبحث منفصلة يتألف الاطار ٨٦ الأول من ثلاثة مناظر ترتبط ببعضها على ما يظهر، ففي أعلى الشمال نلاحظ وجود ثلاثة أشكال صبغت بالأحمر: شكل متوسط ويحتمل أن يكون نسائياً يمسك به شخصان ذكران في جانبيه أحدهما جالس، و يقف الأول إلى يسار الناظر، ينحني جسمه قليلا إلى الأمام ولا تظهر عليه ملابس، شعره صفف على شكل خوذة وصبغ بلون رمادي فاتح تمتد يداه إلى الشكل المتوسط الذي يلفه دثار واسع شفاف للمح من خلاله الجسم ولا نرى الرأس، و يمسك الشخص الثالث بيده وهو جالس وقد ثنى ركبته مستنداً على الأرض بيده الطليقة.

وإلى اليمين من هذا المنظر ترى عملية أساسية لتأو يل بعض العناصر المميزة لهؤلاء القوم واعني بذلك تصفيف الشعر، فهناك رجل جالس يشتغل بشعر شكل ثان راكع، الشعر من نفس لون الأشكال السابقة، طو يل وأملس و يزيل هذا المنظر كل الشكوك التي قامت حول طبيعة هذا النوع من تصفيف الشعر، وقد ورد تأو يله بأن نوع من أنواع غطاء الرأس. ولا بد أن نتساءل، بالنسبة لجزئية أخرى بالمنظر وهي وجود اناء صغير بين الشخصين، فيما إذا أعد هذا الأناء لاحتواء لازب للشعر أو صبغة، وقد يكون اللازب أمراً ضرورياً للمحافظة على ذلك الشكل الجاسىء بالاضافة إلى وضع البنية الهيكلية، لكننا لا نستطيع أن نقول شيئاً أكيداً بالنسبة للصباغ. لقد ورد اللون الفاتح بشعر سكان أفريقيا الشمالية في فترات تاريخية قديمة جداً، وفي الأدوار التاريخية الأخرى، ورغم أنه جاء في حالات نادرة إلا أنها مؤكدة، والتفكير بأن اللون الفاتح جاء نتيجة صباغة قد يجرنا إلى مجازفة أكبر من قبول دليل واضح بسيط. وإلى اليسار من هذين الشكلين، على مستوى آخر، يتراءى لنا شكل بشري صغير، وقد يكون ملاكاً حارساً أو طفلا في وضع عمودي على رأس وعل أو ثور صغير رابض، وقد تكون هذه الجزيئة اضافة إلى غيرها في نفس اللوحة، توحي بحفلة ترتيل بالنسبة لهذا المنظر الثاني الذي تكرر مع اختلاف في التعبير ليؤلف مراسم طقوس هامة في حياة الجماعة. وسنرى فيما يلي استمرار تردد الموضوع.

وعلى نفس المنظر نرى شكلا آخر جالساً يعد سهماً وغير بعيد عنه نلمح قوساً ملقي على الأرض، وهذا القوس من نوع أقواس الدائرة البسيطة، غير طو يل، وسنرى مثله في كل الرسوم التالية.

و يطالعنا، أسفل هؤلاء جميعاً، رجل منفصل، يده اليمنى إلى الأمام ومنكبه على الركبة و يده اليسرى تستند على الأرض من الخلف.

الدور الرعوي القديم.

وهناك منظر ثان رسم على ارتفاع مترين من الأرض. و يمثل ثلاثة أشخاص بكل ٨٧
وضوح. وقد وردت تفصيلات اللباس والجسم وكأنها صدرت بآلة فوتوغرافية لما تميزت به من دقة. ولا بد أن يكون هناك معنى لكل وضعية قد حرص الفنان على ابرازها. و يطالعنا في هذا المنظر شخصان في وضع جانبي يمسكان شخصاً متوسطاً بينهما قد تكون انثى قد ثنت يديها إلى الظهر.

جاء الشكل الأول ــ إلى اليسار ــ في وضع قائم، جسم منحن إلى الامام، الساقان والحوض في وضع جانبي والكتفان في وضع مواجه والرأس في وضع جانبي، وطليت كل الأطراف العارية من الجسم باللون الأصفر، وهو المثال الوحيد بين كل رسوم الكهف. أما الشعر فملتصق تماماً حول الرأس ومتجمع في مقدمته في شكل خوذة وقد صبغ باللون الأبيض خلافاً لكل الأشكال الأخرى بالمخبأ.

ووردت باللباس كثير من التفصيلات: التنورة تتهدل من الخصر إلى ما تحت الركبة تتألف من رسوم مشبكة هندسية تتقاطع منحرفة و يمتد من الخصر إلى الكتف شريط يشبه حمالة البنطلون. و ينتهي كفاف التنورة من الأسفل برؤوس تشبه الأنواع التي سنراها على أشخاص آخرين بنفس الكهف. وقد يكون حكمنا جزافاً إذا ما اعتقدنا أن اللباس منسوج بشكل خشن كما يتبادر إلى الذهن بما يوحيه النظر الخارجي وكما سنراه على كافة الاشكال الأخرى(١) بنفس الكهف.

وبالعودة لبحث الأشكال الأخرى بالمنظر يمكننا أن نلاحظ أن الشكل الأوسط ورد دون رقبة أو رأس، ولا بد أن يكون الرسام قد تعمد هذا الأهمال، فقد عمل بنفس الطريقة على كافة المناظر الأخرى من هذا النوع.

فقد رأينا أن الشكل الأوسط يمسك به شخصان يقفان إلى جانبه، الوضع مواجه تماماً، اليدان عميقا إلى الوراء، و يتدثر الجسم بكامله بما يشبه ثوباً واسعاً موشى بنفس الزينات الزخرفية الواردة على الثوب السابق. سوى أن الخطوط في هذا الثوب متحركة أكثر وتتقاطع إلى اتجاهات مختلفة و يغطي الثوب كامل الجسم من الرقبة إلى منتصف الساق و ينتهي بحاشية واسعة فاتحة اللون، يخرج من تحتها ثوب آخر أحمر اللون، يضيق قليلا و يؤلف حاشية ثانية تصل إلى الكعبين اللذين ينتبران في شكل ضخم مما يوحي بأن شيئاً آخر يغطيهما، ثم ينكمشان عند بداية القدمين وقد جاءنا في وضع مواجه واطئتين وواسعتين.

أما الشكل الثالث فقد رسم بلون أحمر خالص، وبقليل من العناية وبطريقة مختلفة تماماً، وهو في حركة رقص وعلى مرسم أعلى من الشكلين السابقين، يرفع رجلا و يطوي الثانية قليلا. و يطالعنا هذا الشكل لابساً تنورة قصيرة وتعود التسريحة الخوذية الشكل على الرأس كالعادة إلا أنها في هذا الشكل جاءت مصحوبة بزائدة مائلة قليلا ترتفع من منتصف الرأس.

وسنصادق التطبيع الذي أريد أن يضفي على هذا الشكل الثالث على أنواع أخرى مماثلة بالمناظر التي ستمر بنا فيما بعد، وسنرى مدى اهميته الكبيرة في بعض مظاهر الحياة القبلية.

(١) في ثقافات ما قبل السلالات بالغيوم ومرمدة (سلامة ــ بالدلتا) وفي هذه الأخيرة بالخصوص، وجد عدد كبير من المغازل (أقراص ثقيلة تغرز أسفل المغزل لتثبيت الحركة). وفي البداري قد اتخذت في نفس العصر ملابس جلدية وملابس منسوجة من ألياف تشبه ألباف الكتان.
(أنظر برونتون ــ كاتون ــ طومسون، Brunton-Caton-Thompson).

الملامح الجانبية واضحة ولكنها ليست مطابقة للشكل الأول ذي الجبهة العالية واللجة الرفيعة والأنف المستقيم الطويل.

الدور الرعوي القديم.

والحادث الثالث موحى به من الموضوع السالف، يكشف في منظر رحب عن تفصيلات لها دلالتها. فالثلاثي المتوسط يتألف من الشكل الأول، إلى اليسار، في ثوب فضفاض غير أن الملامح الجانبية غير واضحة مثل ما كان بالأشكال السابقة، ولعل الغرض كان لتشخيص شكل نسائي واخفاء ملامحه، ويغطيه دثار واسع على هيأة جرس يصل إلى الكعبين، ويبرز من تحته سراويل أو ما يشبهها، تضيق في الجزء الأسفل وتترك القدمين عاريتين. ونلمح الجسم من تحت الدثار في غير وضوح. أما الاتجاه فنحو الشكل المتوسط الجالس، ويتصلان بواسطة يد ممدودة.

ويجدر في هذا المقام تكرار الملاحظة التي ابديت بخصوص الأشكال المتوسط التي تعمد الرسام اخفاء ملامحها، ويمكننا بالمثل استبعاد أن على هذه الأشكال النسائية قد رسمت التسريحة على هيأة خوذة وهي ما ميزت هذه الفئة. فهذه المرأة ترتدي دثاراً شفافاً يصل إلى الأرض ويكشف عن زوج من الخلاخيل تحليان الرجلين. ويمسك شخص ثالث بالذراع الثانية عند الرسغ وكأنه يجذبها نحو نفسه. وتزيد وضعية جسم هذا الأخير انطباعنا، إذ نراه متقدماً ويستند في حركته على قدم واحدة، يرتدي تنورة قصيرة فقط، نصف شفافه على ما يبدو وعلى تسريحة الشعر المعتادة وقد رسم إلى يسار كامل المنظر وبالضبط عند كتفي الشكل الأول، حاجز على هيأة نعل حصان يتألف لا من خط بسيط فقط بل من بنية هيكلية سميكة تقطعها سلسلة كثيفة من الخطوط المستعرضة. وتعني هذه دون ريب كوخاً في كامل ما لدينا من وثائق[1] ونلمح داخله شيئاً في شكل تربيعي دهن باللون الأحمر مثل لون الحاجز وقسم إلى ثلاثة أجزاء اسطوانية وربما يعني مخدعاً. وبمثل هذه العناصر التي توفرت لدينا يمكننا أن نبحث (١)
عن تأويل لهذا المنظر، ومع اعتبار ما اسعفتنا به الأمثلة السابقة فاننا نميل إلى الاعتقاد بأنه تعبير لمحاولة جر المرأة نحو الحاجز وادخالها فيه بالقوة على ما يتبين.

(١) أنظر الأشكال التالية بوان أميل، وكذلك تشودي اللوحة رقم ٢٠، وبريول ١٩٥٤ الأشكال ١١٠ أ و ٦٥ أ.

أما الشخصيات الواقفان إلى جانبها فيمثل أحدهما رجلا أما الثاني فقد يكون كاهنة أو ساحرة أو أي إمرأة.

الدور الرعوي القديم.

ويحتل الجزء الأوسط من الجدار موضوع واسع يمثل معركة بين مجموعتين ٨٩
مختلفتين متقابلتين، وتربو المجموعة التي تنتمي إلى العناصر التي سبق استعراضها على المجموعة الثانية، وقد رسمت إلى يسار الناظر وتتميز بتسريحة الشعر المعتادة وعددهم عشرون يتجهون نفس الوجهة من اليسار إلى اليمين بالنسبة للناظر.

ويكشف التأليف عن نضوج فني بالغ ويحلو ذلك من خلال ترتيب المجاميع والتراكب الدقيق للأشكال على مستويات متفاوتة والحركات المختلفة اختلافاً كاملا مما يوحي ببالغ السيولة وديناميية المجاميع.

ويقف الخصوم أمامهم يتوزعون على الجدار وعلى ابعاد متفاوتة أما عددهم فعشرة، يتألف الفريق الرئيسي من عناصر تحمل الخوذة المعتادة وثوباً واسعاً وقصيراً. وقد صيغ شعر المحاربين الثلاثة بالصف العلوي باللون الأصفر الفاتح، وهؤلاء الثلاثة يقفون متقاربين وفي وضع وحركة متشابهة. ويقف الآخرون أسفل منهم وجاء لون شعر الرأس تلون الأجسام أي اللون الأحمر.

ويجب أن نلاحظ ونحن نتحول إلى دراسة المورفولوجية وبشكل خاص الملامح، أن الأجسام وردت في هيأة عادية وتتفق مع الأشكال التي سبق أن رأيناها.

الملامح رسمت رسماً جيداً ولاحت في خط تستمر معه الجبهة وبدون بلجة في قاعدة الأنف الدقيق المنتبر والمعقوف إلى أسفل في كثير من الحالات. أما الذقن فمرتد إلى الخلف ويتحلى أحياناً بلحية.

يتألف اللباس دائماً من ثوب قصير ويكون أحياناً مزدوجاً في ما عدا الشكل المتوسط الذي يتراءى مغطى بثوب طويل شفاف. وهو الوحيد الذي لا يتسلح بقوس بل يمسك بعصا طويلة في يده اليسرى، وهو الوحيد كذلك الواقف دون حركة وسط هذه المجموعة يعطي إلى الناظر بكتفيه.

ولا يستبعد أن يمثل هذا الشكل الرئيس المصدر للأوامر والمراقب للصفوف يحمل كل المحاربين أقواساً سوى الشكل السابق ذكره وعنصر آخر يتراءى في حالة ركض إلى أسفل اليمين وقد صبغ بلون أحمر شديد الدكنة، عار من كل لباس ويحمل صرة مستطيلة فوق ظهره.

الأقواس من ذوات الدائرة البسيطة، طول الواحد منها نصف طول الشكل تقريباً. ونرى في بعض الجهات سهاماً مبعثرة. وأنظر إلى أقصى يمين التنظيم حيث يقابل المحارب الأول الخصوم ويسلح قوسه واضعاً سن السهم على الوتر.

ويبين لنا الطرف المقابل شخصين يحمل كل منهما شيئاً غريباً اسطواني الشكل ولعله كنانة للسهام.

وإذا ما انتقلنا إلى بحث التنظيم المعادي فاننا نلاحظ فوراً أن عناصر التوافق ٩٠
والمفارقة واضحة جداً بين المجموعتين.

فمن عناصر التوافق نجد المرفولوجية، إذ أن شكل الجسم بصفة عامة والملامح بصفة خاصة تذكرنا بالملاحظات التي أوردناها من قبل.

أما عناصر المفارقة فتبدو في مظاهر الزينة، حيث أن تصفيفة الشعر واللباس تختلف تماماً عما سبق أن عرفناه، ويتبين منها أن الثوب القصير رسم كفافياً فقط بطريقة تكشف عما بداخله وهو في الوقت نفسه واسع وجاسيء يترك أحد الكتفين عارياً. ويتدلى منحرفاً على ظهر بعض المحاربين شيء اسطواني الشكل وفي هذه الحالة كذلك يحتمل أن يكون كنانة للسهام.

يرى هؤلاء المحاربون يركضون يمسك كل واحد منهم بقوس بسيط ويضغط بعضهم عليه بالسهام في نفس اليد.

الدور الرعوي القديم.

وإلى أعلى اليمين فوق مرسم المعركة تبدو أجمل لوحة في كامل هذا الكهف. إن نعومة الخطوط في هذا العمل تبعث على الدهشة وخاصة إذا ما قدرنا تجاعيد ووعورة سطح الصخر الذي يؤويه، وإن كمية الألوان المتعددة التي استعملت في هذا الرسم تشعرنا بما أضفى على هذا المنظر من الأهمية. يجلس الشكلان متقابلين وفي وضعيتين مختلفتين، ولباس متفاوت.

لقد ورد الشكل الأيسر بملامح جانبية كاملة، يتدثر بثوب أسود قصير وتتجلى حاشية

الثوب بخط مزدوج أحمر. ويمر هذا الثوب فوق الكتف الأيمن تاركاً كامل الرقبة والذراعين والرجلين من الركبة إلى القدمين كلها عادية عن اللباس.

الوضعية وضعية جلوس: الرجلان مضمومتان وتقترب الركبتان من الصدر، الجذع منحن إلى الأمام بينما تمتد يد لتقدم عصا رماية ملتوية قليلا ومطلية بكاملها بلون أحمر. أما الذراع اليسرى التي لا يتبين منها سوى الساعد فتحمل فاساً أو مطرقة صغيرة ذات مقبض معقوف ومطلي باللون الأحمر. وعلى ذات الشكل الواقع إلى اليسار نرى خطاً رفيعاً يكفف الجسم النحيل استشفافاً من البرنس الأسود. ووردت البشرة، خارج هذا البرنس، بلون وردي فاتح جميل وبكفاف أسود. وينفصل الرأس من الرقبة، واضح المعالم ويغطيه شيء أسود أقرب إلى الخمار منه إلى الشعر. ودهن الوجه بكامله باللون الأصفر على كفاف أسود كما تردد في السابق. وبلغت الملامح الجانبية حد الكمال رغم خلوها من العين وجاءت في منتهي الدقة: جبهة عالية جداً، أنف طويل دقيق وشفتان رقيقتان وذقن صغير.

جذع الشكل مائل إلى الأمام، ويمد بيده اليمنى عصا رماية إلى الشخص الجالس أمامه في مزيد من الأبهة. والاثنان على ما قد تبين شخصان يتمتعان بمقام رفيع.

الشكل الثاني جالس كذلك، الرجلان مضمومتان وممدودتان إلى الأمام بشيء من الانحراف، الجذع قائم وكذلك الرقبة والرأس. الملامح الجانبية واضحة تشبه ملامح الشكل الأول في خط الجبهة والأنف والذقن.

الوجه مدهون مثل سابقه باللون الأصفر أما الشعر فمغطى بقماش أبيض يصل حتى الكتفين وباقي الجسم بكامله جاء بلون وردي فاتح مكفف باللون الأحمر، وهو نفس اللون الوردي الذي جاء بالشكل الأول إن خطوط الجسم بهذا الرسم هي خير ترجمان تذكرنا إننا أمام لوحة فنان موهوب، تعالج بنفس الجمال والأناقة الجذع والجانبين والرجلين وقد بلغت تفصيلات كل منها حد الكمال، وترى كلها من خلال برنس شبكي يتدلى رحباً وخفيفاً على الكتفين.

لقد سبق أن عرفنا مثل هذه الزخارف الواردة على الأثواب وعلى هذا البرنس لدينا مثال جلي.

والمظهر الآخر الهام لهذا الشكل يرتبط بالطريقة التي اتبعت لرسم الجسم، فقد رسم الرأس جانبياً والكتفان والجذع مواجهة، والوسط على ثلاثة أرباع والرجلان في وضع جانبي كامل. وهذه الطريقة تبدو قد اضحت قاعدة فقد تكررت كثيراً في الفنون الصخرية الصحراوية ولكن ما يبديه هذا الوضع من أبهة ملكية قد يحمل أكثر من مراقب على الاعتقاد بأن التاليف مستوحى من معرفة قواعد الرسم المصرية في عهدا السلالات.

إن نتائج الحفريات والتوقيت الحاصل بطريقة الكربون[١٤] تدحض بالكامل ما قد ينشأ من استقراء كرونولوجي خاطيء (**صحيفة ٢٣٩** وما بعدها) على أن تقييما مماثلا قد يصادف معارضة قوية حتى لاسباب ذات طبيعة أخرى. وحتى إذا ما افترضنا أن الفن الرعوي الصحراوي قد تأثر بقواعد الأيقونية المصرية الصارمة في عهد السلالات فان هذا لم يمنع من وجود شخصية متميزة لكافة أو أغلب الأعمال في هذه المناطق وفي نفس الدور. والحيوية التي تستشف من الفنون الصخرية يقابلها إذعان واهن لقواعد متكررة في الفنون السلالية، والتحرر يقابله خضوع منبطح لقواعد غريبة عن البيئة غير متمثلة تمثيلا كاملا.

الشخص الأخير يتبادل التقدمة مع الأول، باليد اليمنى يمد سلاح رماية مجللا باللون الأحمر، أما اليد اليسرى فتمسك بعصا معقوفة شبيهة تماماً بالعصا الأخرى، لعلها مراسم تبادل الشعارات، ولكن المنظر في مجموعة قد يوحي إلينا بعملية تقديم الولاء، أو لعله للاعراب عن الاستسلام من قبل الأول إلى الشخص الثاني[1].

الدور الرعوي القديم.

ومنظر القنص هذا هو عمل آخر من الأعمال العظيمة داخل هذا الكهف رسمته نفس ٩٦
يد الفنان الذي رسم الثورين والشخصين الجالسين على الأرجح. ٩١

لقد جاء رقش جلد الزرافة في شكل بقع كبيرة مستديرة وبلون أحمر داكن، ويوحي ٩٤
هذا اللون بأنها من نوع الزرافة الشبكية (Ctiraffa Reticulata)، التي يزيد دكنة لونها على النوع المعروف باسم كاميلوبرداليس (Caurelopardalis). ويتبين الشبه العجيب فوراً بين
هذه الزرافة والزرافة المتوسطة في ثلاثي تين العاشق الذي سبق ذكرها. ٢٠

وإلى اليمين وفي مكان غير بعيد، يتبع الصائد هذه الزرافة وهو يمشي متبختراً وفي ٩٥
رشاقة، وقد رسم شكله ببراعة الخبير فجاء الرسم حياً رشيقاً. الرأس وردت به الملامح الجانبية «والخوذة» عملت بكل دقة ودهنت باللون الأصفر الفاتح، الكتفان في وضع مواجه، وتحمل الذراع اليسرى قوساً ذا استدارة بسيطة ووتر يتجه إلى أعلى، وتتدلى من الخصر تنورة شفافة صنعت على شكل شبكة موسعة وتنتهي عند مستوى الركبتين بحاشية مدببة واضحة المعالم.

وفي هذا المجال يجدر بنا أن نذكر رسم طورمون Tormon بشرق اسبانيا[2] حيث يبرز صياد مماثل مسلح بقوس وهو في حالة تتبع لأيل. إن تصميم الحركة في الأثنين تكاد تكون واحدة سوى أن أطراف القوس تتجه إلى أسفل.

ويعتبر رسم الصياد هذا أجمل الرسوم البشرية في الفنون الصخرية بشرق اسبانيا، ويتبين لنا على رأسه غطاء عال طرفه العلوي مستو.

وقد يصعب اجراء مقارنة بين الاثنين فيما يتعلق بمرفولوجية الوجه، ذلك أن صياد شرق اسبانيا جاء أقل وضوحاً ودقة، فلا يظهر منه سوى أنف طويل ودقيق، على أنه من جهة أخرى فلا حاجة إلى ذلك إذ أن التشابه بين الشكلين قد أورد فقط لغرض التوثيق.

الدور الرعوي القديم.

وفي هذا المنظر، نجد نفس الحاجز الذي سبق وصفه أكثر جلاء، تتقاطعه خطوط
منحرفة وعادية، يضم شكل إمرأة جالسة تميل إلى السمنة وتتدثر بثوب مشبك تشبيكاً ٩٢
خفيفاً، وتمسك بطفل أمامها لا يتبين منه سوى الرجلين والظهر.

رسم الشكل كفافياً فقط وترك الوسط دون معالجة ما عدا الوجه فقد دهن بكامله باللون الأحمر، ونرى خارج الحاجز عند طرفه العلوي شكل راقص لكاهن ــ ساحر وقد رفع احدى رجليه. ويداه يتجهان إلى الأمام فالى أعلى، ويتتابع خط ظهره في ذيل غليظ، أما الملامح الجانبية للوجه فيصعب تحديدها.

وإلى أعلى اليسار، يمكن أن نلمح كفاف حاجز ثان باهت اللون ونرى داخله شكلا نسائياً آخر جالساً بنفس وضعية الشكل الأول على ما قد تبين. ويفتح الحاجزان إلى داخل المنظر وينفصلان عن شكل الساحر.

(١) يحتمل أن يكون العصوان المعقوفان من عظم أو ناب حيواني، وربما استعملت هذه العصى لأغراض زراعية بدائية، وقد وجدت حتى في أفريقيا الشمالية أنياب حيوانات لها نتوء قاعدي للوصل بالمقبض (أنظر أجيل Gsell)، وليس من النادر العثور على أمثلة من العظام عولجت للاستعمال كسلاح في مختلف ثقافات ما قبل السلالات (شيلد Childe)، فقد عثر على سهام في الفيوم وصنانير وفؤوس في طاسية وحتى فؤوس تميمية في مرمدة. إن عصا الرماية المعقوفة سلاح قديم معروف في شمال أفريقيا وقد وردت في أزمنة طويلة متعاقبة حتى ارتبطت بالفنون الزخرفية للسلالات، ولقد تركت لنا الحضارات النيلية فيما قبل السلالات أمثلة رائعة وخير مثال على ذلك نموذج البداري المصنوع من الخشب (برونتون ١٩٢٨ Brurton) وفي كثير من النقوش والرسوم الصحراوية قد وردت العصى والآلات المماثلة، وقد يكون من النادر الحصول على مثال كهذا بمثل هذا الوضوح فيما أمامنا بوان أميل.

(١) اوبرماير، بريول .Aobermaier-Breui.

الدور الرعوي القديم.

وهذا ثور في حركة سير، أغلب سطح جلده مدهون باللون الأحمر إلا أن الجزء ٩٣
الأسفل والبطن والجزء الداخلي من القوائم فقد جاءت بلون أبيض كفف بالأحمر. ولا يرى سوى قرن واحد متجه إلى الأمام، وسنرى مثل هذا الشكل في النماذج اللاحقة.

الدور الرعوي القديم.

أمامنا ثوران رسما بشكل رائع. فعلى المستوي الثاني نرى ثوراً رابضاً يضم قوائمه ٩٦
تحت بدنه، وقسم البدن إلى بقعتين كبيرتين فقط، البطن والجزء الداخلي من القوائم بيضاء مكففة باللون الأحمر، وأمام هذا الثور، في المستوى الأول نرى نموذجاً في وضع قائم دون حركة في تناسب بديع. القوائم منتصبة ومتوازية وجاءت على ثلاثة أرباع تقريباً. ويرى فوقه مباشرة ثور مرقش بالأحمر وبخط كفافي واحد، ولم يرد به لون آخر، القرن في شكل نصف دائرة والملامح في وضع مواجه. وقد رسم في منتصف ظهر الحيوان شيء مستدير في خطوط رفيعة متقاطعة تصعب رؤية أعلاه، ولكنه ينبيء أنه حمل للنقل.

الدور الرعوي القديم.

ويجب أن لا نعتبر هذه المجموعة الكبيرة من الأشكال في وان أميل ظاهرة عرضية محلية بالأكاكوس، بل إننا نجد عناصر كثيرة مشابهة بالتاسيلي، مثل ما جاء في جبارين ــ أمازار في منظر سماه بريول: «جوزفين تباع من قبل أخواتها»[1]. ولا ريب أن منظراً مماثلا خالياً من روابط سابقة أو لاحقة. لا يوفر أي نوع من التاويل، إلا أنني اعتقد أن سلسلة وان أميل تفصح بنفسها عن معانيها.

وقد أضاف المؤلف (بريول) تحت منظر جبارين رأمازار تعليقاً حذراً يقول فيه: «إن تسريحة شعر جوزفين وتسريحة (أو شعر؟) أخواتها أصفر اللون» ولا يمكن اعتبار هذا التوافق غريباً إذا ما قدرنا القرب الجغرافي بين هذه الكتلة الجبلية والأكاكوس. والاثنان (تاسيلي والأكاكوس) يشكلان الجزء الجبلي لهذه المنطقة الصحراوية التي يقطعها وادي تانيزوف، فقد وجدت على طول ضفتيه الوثائق الجدارية المشتركة بين الجهتين (أنظر مبحث وادي إيكي). وبذا يتبرر استخلاص ملاحظة جديدة حول المساحة الواسعة المشتركة لأولاء القوم من وان أميل وثقافتهم وإن كنا لا نزال ننتظر اكتشاف موثقات أوسع. ولا بد أن يكون هؤلاء قد شكلوا النواة العرقية في منطقة الصحراء الوسطى في أجل الفترات الرعوية وستؤكد مقارنات أخرى هذه النتيجة الواضحة ولو شكلياً على أقل تقدير.

ويمكن أن تطرح اعتبارات أخرى حول التسلسل الاخباري لجزء واحد من المناظر على الأقل في هذا المخبأ والتي تجتمع فيه المناظر في الغالب على فكرة رئيسية.

وفي هذا الخصوص يمكننا الالتجاء للمقارنة مع منقوشات تين لالان التي توفر معطيات تكميلية غزيرة بالمعاني.

لقد لاح عند وصفنا لبعض المميزات الخاصة والمتمثلة أساساً في الاشارة التي تنتبر فوق القناع الحيواني (**صحيفة** ٧٢ وما بعدها) ما لها من الأهمية في أغراض ربط الانتماء العرقي لأولئك الأشكال بالسلالة العرقية بوان أميل. فهي تطابق التصفيف النموذجي لسكان هذا المخبأ ووجودها بين أذني القناع قد يعني انتماء قبلياً. ٤٠

وبالمثل يقال بالنسبة للرجل الكبير السائر، فقد رأينا على قمة رأسه رسماً شبيهاً بما ٤٢

[1] بريول ١٩٥٤، الصورة ١٠١.

وصف قبل قليل رغم أن هذا الغطاء جاء في أبعاد مصغرة ويضاف إلى ذلك الرسم الشبكي بخطوط رأسيه أو منحرفة الذي تجلى على ملابس المرأة المستلقية، وكذلك ملامح ٣٩ الكبير السائر الذي سبق بحثه. وهذه كلها تنطبق تماماً في كل شيء مع الشخصيتين الملكيتن.

وكل هذه دلائل داعمة لنظرية التطابق العرقي بين المجموعات الواردة في المنطقتين علاوة على عنصر إيجابي آخر في الأسلوب ذاته لتلك النقوش التي عالجت الشكل البشري بمزيد من الذوق. ولذلك فاننا نجد في سلسلة أعمال وان أميل، مع أبلغ الاحتمال، نفس الروح المنبعثة من تين لالان، وأن عنصر الشعوذة هنا أيضاً يرتبط ارتباطاً وثيقاً باسرار الغيب والتوالد، ولا يمكن أن يحدث تكرر مناظر تشبه احداها الأخرى، كما سبق أن رأينا، دون سبب بما في ذلك منظر القنص والحرب، وحتى إذا ما تبينت خارجة عن الموضوع إلا أنها على ما يظهر وردت لأعطاء خلفية للوحات الأخرى التي طالعتنا واضحة أو يلفها الغموض من أجل ذكرى غالية أو احتفالا بأحداث أو طقوساً في طبيعة جنسية.

الدور الرعوي القديم.

وادي كيسان ٢

جدار كيسان هذا هو أكثر جدران الأكاكوس تعبيراً فنياً، وقد جاءت اللوحة على ٩٧
سطح مخبأ صغير في لون باهت قليلا ولكنها واضحة بما يكفي لفهمها. ونرى فيها شكل ٩٨
ثور قليل الوضوح يحيط منظراً يتألف من أشكال بشرية ثلاثة ومن شكلي حيوان. وعلى أقصى طرف الثور تتراءى لنا ثلاث بقع حمراء نصف دائرية وبقعتان أسفله ولا نرى صلة بينها وبين الأشكال الأخرى. وتمثل أولى هذه الأشكال، زرافة بجهة اليسار، تربض وقد ضمت تحتها ثلاث قوائم ومدت الرابعة إلى الأمام. الرأس متجه إلى الخلف، ولم يدهن كامل الشكل باللون فقد جاءت أرضية الجلد بلون الصخر، وجاء الرقش والكفاف باللون الأحمر ورسمت القوائم في خطين رفيعين مستعرضين متوازيين وأعرب عن انثناء القوائم بخط مستدير ناعم، ووضعت القائمتان السفليان على سطحين متفاوتين ورقم الجلد بلون أحمر غير متقد البريق كثيراً. أما اللبد فقد ورد قصيراً وجاسياً وفي خطوط رفيعة منحرفة كما وهبته لها الطبيعة. وتتضح من الشكل بكل جلاء الأذنان وقرن واحد. وقد بهت الرأس ورسم في مشبك كثيف وقد اتجه إلى الخلف نحو الأشخاص الثلاثة المقتربين منه. ولهؤلاء الثلاثة نفس الصفات المورفولوجية التي رأيناها بوان أميل ولو أن الملامح الجانبية في هذه الأشكال تنتبر كثيراً إلى درجة تظهرها بمظهر السخرية أو الكاريكاتور.

ويطالعنا في الشخص الأول خط يكاد يكون مستقيماً، يبتديء من الجبهة إلى أنف طويل ودقيق، ومعقوف قليلا ثم تنحني منطقة الفم إلى الذقن.

ويشبه الشخص الثاني في أوصافه أوصاف الأول أما الثالث فان ملامحه تقترب من ملامح الشخصيتين الملكيتين بوان أميل ويتراءى لنا منه الأنف المستقيم القائم على قاعدة أفقية.

وجاءت وجوه الأشخاص الثلاثة في هذا المنظر صبغوا بلون أصفر فاتح بما في ذلك ٩١
الشعر وقد فصلت بين الوجه والشعر خطوط رفيعة حمراء سواء في جهة الخوذة أو باقي الرأس. أما اللباس فيتألف من تنورة قصيرة شفافة وشبكية على ما قد تبين وربما كانوا ينتعلون اخفافاً وردت بلون الصخر في الرسم.

ونلاحظ وجود وعل جيد الرسم، في فراء أحمر مرقش بالأبيض خلف القناصة الثلاثة الملاحقين للزرافة في عجل كما سبق أن ذكرنا.

وإلى أعلى، يساراً و يميناً، نرى شكلين بشريين من نوع القناصة الثلاثة يتجهان نحو
مركز المنظر الذي جرى وصفه، ويحمل كل منهما عصا معقوفة في شكل عصوي ٩١
الشخصيتين الملكيتين في وان أميل ١.

الدور الرعوي القديم.

وان اميل ٢

المنظر الموضوع للبحث هو أيضاً من أعمال فريق الفنانين أنفسهم الذين رسموا ٩٩
جدران وان أميل ١، على ما يتبين. وكيسان وهو مثال نموذجي للفن الذي ازدهر في أوائل الدور الرعوي.

وإذا ما أمعنا النظر في زوجي حيوان وان أميل ١ ومقارنتهما برؤوس هذا القطيع
فاننا سنلاحظ توافق غير مشكوك فيه فيما يتعلق بالاسلوب وتماثلا عميقاً في الرسم. ٩٦

لقد اختلف رقش جلود الثيران وتجاوز قليلا اللون الأحمر المعتاد وبدأ اللون يميل إلى الأصفر المليء أو البرتقالي، وتوزع اللون على الجلود ببراعة لا تفوت عن الادراك.

فانظر مثلا تفاصيل الرؤوس البيضاء على خلفية داكنة والرؤوس الداكنة على خلفية بيضاء والتناوب الصبغي رقعياً على الجزء المتوسط للموضوع.

ويلفت النظر كذلك تنظيم الأحجام في الفراغات، فقد وردت أبدان الحيوانات في توال بديع يغطي أقربها أبعدها، إلا أن القوائم ظاهرة زوجاً زوجاً على مستويين متميزين وبدل الجزء الواقع بين القوائم ذاتها الأمر الذي ساعد على اذكاء الشعور بالعمق.

وقد نلمس فيما أمامنا من منظر العناصر الأساسية التي ميزت أبدع انتاج الدور الرعوي بالأكاكوس من وضوح في الرسم وكمال في التفصيل إلى الدرجة التي نلمح فيها عيون الحيوانات التي اعتيد على اخفائها وفي ذلك ما يجعلنا نحس بالعمق والتصفير المنظوري (Perspective).

ومن هذه الزاوية نلاحظ وضع قرون الحيوانات، فلم ترد في وضع مواجه بل رسمت على ثلاثة أرباع، أحدها دائماً أعلى من الآخر.

واستثناء من المميزات بالمشار إليها يمكن أن نلمس شذوذاً في وضع القوائم الخلفية ويتبين لنا أن الحوافر قد رسمت على مراسم متفاوتة المستوى مما جعلها تبرز كأنها متشابكة.

الدور الرعوي القديم.

رحمرمــلان

هذا منظر ثور متحرك دهن باللون الأحمر ومرت عليه خطوط غليظة من نفس اللون ١٠٠ في تقنية نادرة في رسوم هذا الدور الرعوي.

وفي هذا النموذج الذي تبدو عليه مظاهر القوة، كما في غيره من النماذج نشاهد مدى احاطة الفنان ــ الراعي بالموضوع في كامل تفاصيله وحركاته.

الدور الرعوي القديم.

وان امـــيل ٣

الشكل المنفصل هذا لثور رسم ببراعة تفوق البراعة الخارقة لفناني وان أميل ١. ١٠١
اللون الأسود الذي طلي به جلد الحيوان نادر (الوحيد في الأكاكوس) وقد نفذ الرقش بترك بقعة واسعة من وسط البدن دون خضاب يحدها خط رفيع.

ونجد هذا البقعة ذاتها على القرنين وعلى أسفل القوائم. ورسمت الحوافر بعناية فائقة.

إن رسم ثور منفصل في دور رعوي ربما جاء استجابة لدواعي خاصة ولعل أقربها إلى الواقع هو تخليد ذكرى نموذج نادر لجماله وقوته وفي تحسين الجنس.

الدور الرعوي القديم.

عين إيهيد

يعتبر هذا المنظر الواسع في عداد أبدع ما انتجه أسلوب وان أميل وقد خرج من بين ١٠٢
أيدي نفس شعوب البحر المتوسط الذين نجدهم قد خططوا لوحاتهم وقد اضفوا عليها المميزات المماثلة فيما يخص الشعر على هيأة «الخوذة» والملامح الجانبية.

و يطالعنا إلى اليسار منظر قنص لودان ساكن في مكانه جاء بلمسات خفيفة ودقيقة
ووضوح بالغ وعناية تفوق العناية التي بذلت لابراز الأشكال البشرية. غير أن ابعاده، ١٠٣
على ما يظهر، مبالغ فيها. فان ارتفاعه في العادة لا يتجاوز ١,٥٠ متر إلى قاعدة القرنين وهو هنا في حجم ثور أو جاموس ولا بد أن يكون نموذجاً غير عادي.

وإلى الأعلى قليلا نشاهد وداناً آخر في حجم السلوقي الذي يطارده و يطالعنا بالمنظر كذلك ثلاثة من القناصة وكلبان أمام الحيوان الأول وقد غرز أحد القناصة سهماً في رقبته. ولم يبد الرسام كبير عناية بهذه الأشكال فالفرق بينها وبين الودان فرق شاسع.

وتجدر ملاحظة قسى القناصة في هذا المنظر، فهي ذات انحناء مزدوج، وهو النموذج الوحيد الوارد بالأكاكوس. ويسمى هذا النوع من القسي بالقسي الآسيوية لانتشاره الواسع في تلك القارة في الأدوار التاريخية[١]، وقد وجدنا مثله كذلك بالتاسيلي[٢] مما يؤكد انتشاره في محيط جنوب البحر الأبيض المتوسط في العهود الحجرية الحديثة (Neolithic).

وإلى أعلى اليمين نشاهد منظر قنص آخر، يضيق فيه أربعة من الرماة على حيوان ضخم يبدو أنه من العائلة السنورية. ونرى شخصاً خامساً يعود أمام الوحش. لقد رسم هذا المنظر بشيء من العناية رغم أن بعض التفصيلات جاءت جزافاً. ونرى إلى الأسفل قرداً ويجوز أن يكون من نوع آمادرياد Amadriade وقد رسم كفافياً، قد أدار شخص نحوه كتفيه وهو مزود بذيل وقناع حيواني وقرنين وغطيت الأطراف العليا للذراعين والكتفين بخطوط صغيرة مستقيمة، وأخرى عادية على سطح الجسم.

الدور الرعوي القديم.

١) بلفور
٢) لهوتي ١٩٥٨

وان موهجاج ٤

الحيوان في هذا المنظر كذلك جاء كموضوع لقنص. و ينتسب على ما يظهر إلى عائلة ١٠٤
الوعول [١] ولا نتبين من الرسم قروناً بل آذاناً غليظة، وليس من السهل تأكيد نوع هذا الوعل، وقد يكون في حكم اللازم الاستناد على أنواع الاناث الواردة دون قرون وذات الاحجام الكبيرة [٢].

لقد ورد هذا الحيوان في الرسم بلون أحمر مليء يكاد يكون براقاً، وهو اللون الغالب في أجمل اللوحات واقدمها.

ولعل هذه الحيوانات قد احتلت التراكب الطبقي المتوسط من هذه اللوحة، فقد تبين وجود طبقة خضراء تحتها لا يرى منها سوى شكل بشري واحد في الوسط براس مستديرة. و يرى اعلاه رسم اجمالي لا يمكن استجلاؤه جاء في خطوط فقط.

و بطبقة الوعول، إلى اليمين، تطالعنا أشكال القناصة في حركة وجمال يحمل كل واحد منهم قوساً، وإلى الأعلى من الوعول نرى بعض الثيران متراكبة أما إلى اليسار فنرى ثوراً آخر دهن باللون الأحمر ودهنت قرناه باللون الأبيض و يكاد يكون كاملا.

وإلى جهة اليمين، نلمح زوجاً آخر من القرون ونصف شكل اطرافه دهنت بالأبيض أما في الوسط فأمامنا راعيان يرتدي كل منهما تنورة قصيرة وتتجلى عليهما مظاهر الدور اللاحق للدور الرعوي القديم.

المنظر منظر حي فيه حرية بالغة في التعبير والانشاء، وذلك تأكيد جديد لتلك الروح الخلاقة التي ساعدت على انتاج فني توقف مع تبدل الأوضاع الحياتية.

الدور الرعوي المتوسط.

(١) لا نعرف إذا كانت وعولا أو عجولا صغيرة؟

(٢) الكوبوس Cobus يشبه في شكله جنس الوعول و يمكن أن توفر الشبه احدى أنواعه مثل: كوبوس ديفاسا Cobus Defassa وكوبوس اليبيبرموس Cobus Ellipsiprimmus وكذلك تراجيلافينا Tragelaphin وخاصة منها البوشيروس أوريشيروس Booceros Euryceros و بوشيروس أنقاس Booceros Angasi أو النيالا Niaca.
وهناك آراء أخرى قد تبدو مقبولة وهي أن النوع المذكور هو من الأنواع المنقرضة.

تشوينت ٢

رسم هذا القطيع الكثيف من البقر بكل دقة في منظر واسع. وقد جاء بعضها متراكباً ١٠٥
على الآخر وخاصة في الجهة العليا من اللوحة حيث تحقق اداء رائع للمستويات المختلفة بواسطة تعاقب ظهور الحيوانات.

إلى اليسار، تطالعنا بعض الأشكال البشرية في وضعيات متفاوتة رسمت بنزعة طبيعية كاملة وانسجام، سواء منها المرأة التي تحمل طفلا أو الشخص الذي يحلب بقرة.

ونود أن نلاحظ أن عملية حلب اللبن ليست من العمليات التي تتكرر في المناظر الكثيرة للحياة القبلية التي تغمر هذا الدور الرعوي وما يليه. ويجدر الانتباه كذلك إلى مدى تقدم الاقتصاد الرعوي المنسجم مع اسلوب الرسوم التي تنتمي إلى فترة النضوج في هذا الدور.

و يبرز المنظر بعض نماذج ثور بوس براكيسيروس Bos Brachiceros (إلى اعلى اليسار)، إلا إننا نلاحظ أن نواة القطيع تتألف من نوع بوس ماكروسيروس Bos Macroceros، وهو نوع متطور له قرون كبيرة هلالية. وجمجمة بعض هذه الأنواع متوسطة كما هو واضح[1] (Meso-Dolichomorphism) القوائم طويلة ورفيعة تتناسب مع التكيف الجيد للترحال على المساحات الشاسعة. و يثير أنتباهنا كذلك عدد البقرات بضروع كبيرة نامية ولا بد أن تكون هذه نتيجة للمرعى الخصب.

وتبين عملية حلب البقر وأوعية الحليب الكبيرة الموجودة خارج الحاجز رسوخ عادة الاستفادة منه وصناعته، وفي ذلك دلالة على اقتصاد متطور لمربي الماشية، كما أن احضار عجل أثناء عملية الحلب تنبيء عن تقنية رفيعة[2] لا تزال متبعة لمضاعفة الادرار من خلال لعبة الانعكاس المكيف.

إن التراكب في رسم القطيع لم يجر على أسس كرونولوجية بل يستجيب لأغراض تشكيلية معينة.

(١) فورني ١٩٦٣ ــ Forni

(٢) فورني ١٩٦٣ Forni.

وادي كيسي ١

يطالعنا إلى أعلى اليمين بقر ووعلان صغيران. أما في الأسفل فنلمح شكلا بشرياً ١٠٦
ملتحياً في حالة ركض، تسريحة شعره من نوع «وان أميل». وأسلوب وفترة هذا الأخير ١٠٧
تختلف عن أسلوب وفترة بقية المنظر. وتدخل تقنية الشكل ضمن مجموعة الأشكال ١٠٨
الحمراء المتواجدة في منظر المومياء والتي تنتمي إلى دور رعوي متقدم جداً.

٧٦
الدور الرعوي المتوسط والحديث.

وادي تشوينت ٣

في هذا المنظر أربعة قرود ويحتمل أن تكون من نوع آمادريادي (Amadriadi) ومن ١٠٩
النادر جداً وجود هذا النوع في كامل الرسوم الجدارية الصحراو ية، فالمعروف أن المسكن المفضل لمثل هذه الحيوانات كان ولا يزال المنطقة الصخرية جنوب الصحراء.

الدور الرعوي المتوسط؟.

وان موهجاج ٥

توجد فوق اطار الجدار الداخلي بعض الرسوم وردت على طبقات مختلفة. وتتميز ١١٠
الطبقة السفلى كالعادة بأناقة الأشكال، وتمثل موكباً يتألف من أكثر من ثلاثين شكلا نسائياً يزيد طوله على خمسة أمتار، إلا أن أكثر الأشكال خلت من الأكتاف والرؤوس، فقد تلفت هذه بسبب تقشر الطرف العلوي من الأطار وظلت بعض الأشكال في الوسط ١١١
سليمة.

يرتفع كل شكل ٢٠ سنتيمتراً تقريباً، وتنتظم النسوة في طابور يسير على درب أبيض، تحمل كل واحدة منهن على ظهرها عدلا يستند على الجبهة بشريط غليظ. وهؤلاء النسوة في مظاهرهن منحنيات تحت الأثقال وبأثدائهن التي تتدلى طويلة والأذرع المتدليات إلى الأمام يذكرننا ببعض اللوحات المرسومة على قبور طيبة في عهد السلالة السابعة عشر التي تمثل زنوجاً يحملون الجزية إلى فرعون[١].

ومن الناحية الاثنوقرافية، لا بد من الاشارة إلى أن نساء التبو إلى هذا اليوم وفي منطقة قريبة جداً يحملن الأثقال على ظهورهن تشد بنفس الطريقة وبواسطة سير يتعلق بالجبهة[٢].

وفي تاسيلي[٣] نجد شكلا مرسوماً يشبه شكل هؤلاء النسوة بوان موهجاج في الأثداء والبطن الكبيرة البارزة والأرجل والأوراك، وأخيراً في كامل خط الجسم المنحني قليلا إلى الأمام. لقد نزع بريول إلى تأكيد وجود ملامح الجنس الأوروبي واضحة بالأنف الطويل الدقيق، ويتباين هذا مع نمو الأوراك المميز لقبائل الهوتنتوت.

وليس من الواضح معنى هذا الطابور الطويل من النساء، وانفصال وتلف الطرف الأخير من هذا الاطار يحول دون التعرف على هذا المعنى وفهم تلك العناصر النسائية ولولا التلف لكان بالامكان أن تزودنا بما ننتظره من ايضاح.

وقد يتجه التفكير بأن هؤلاء الحمالات المتجهات إلى اليمين يسرن نحو شيء قد يكون محور هذا المنظر بأكمله، إلا أن كافة المحاولات التي بذلت على الجدران للبحث عن أثر للون قد فشلت في الايصال إلى أية نتيجة مقبولة، لكن أجسام النسوة تفصح عن مأساة الحمل. إنهن ينحنين تحت الأثقال، الشريط يشد الرأس والظهور تكاد تكون في مستوى أفقي في بعض الأشكال وتتدلى الأيدي إلى الأمام كثيراً بسبب الجهد على الأكتاف المقوسة. وتتراءى لنا الأشكال يختلف أحدها عن الآخر في بعض الجزيئات رغم أنها في نفس الموضوع. نرى بعض النساء وأيديهن على ظهورهن للتخفيف من شد السير عليها وغيرهن يضعن أيديهن على جباههن وقسم ثالث يحملن أمامهن شيئاً قد يشبه الكيس.

(١) بياسوتي ١٩٥٨

(٢) بياسوتي ١٩٥٨

(٣) بريول ١٩٥٤.

إن قيم هذه العناصر لما يمكن أن تقدمه إلى المسألة الكرونولوجية نسبية جداً، وقيمة التماثل مع ما ذكرنا من أشكال بالمعبد المصري كقيمة استعمال الطريقة ذاتها بالنقل على الظهور من قبل نساء التبو، لكن معطيات الأهمية الكبيرة تنشأ من الأسلوب. ولا مجال لتوقيت هذه الرسوم بزمن متقدم جداً ولا يمكن وصفها قبل الفترة المتوسطة للدور الرعوي.

والتراكب الذي نصادفه على هذا الأطار يرجع في الغالب إلى طبقتين أثنتين فقط، ثانيهما قد تشير إليه الأشكال التي ترتدي ثوباً أحمر واسعاً تنتبر منه الرقبة والرأس في لون أبيض وانتظمت في المساحة الفارغة بالمنظر الذي رأيناه قبل قليل. وتتجه هذه الأشكال نحو طابور النسوة السائرات وإذا لم نمعن النظر فقد نظن أنها متزامنة معها إلا أن التراكب الواضح والاختلاف في الأسلوب ينبئان بالتوالي الكرونولوجي.

وإلى هذه الطبقة ذاتها تنتمي الأشكال البيضاء التسعة العارية والمسلحة بقسى وسهام والمتجهة كلها إلى يمين الناظر والمنتظمة في مستويات متفاوتة وأبعاد مختلفة. وقد تثير انتباهنا حركة هذه الأشكال، ونلاحظ أن الأرجل تنحني قليلا والأذرع تهتز إلى أعلى وإلى الأمام وكأنها تطلب شيئاً لا نراه.

ارتفاع هذه الأشكال يقرب من نصف ارتفاع النسوة السائرات، وتحتل أسفل الاطار لمساحة ثمانين سنتيمتراً تقريباً.

وإلى أقصى يمين الموكب النسائي تتراكب أربعة أشكال بشرية على بعض الثيران وهذه بدورها جاءت متراكبة على النساء السائرات، ونلمح في الرسم ثلاثة من الثيران رسمت بالأبيض أما الأشكال البشرية فجاءت بلون أحمر مليء وتتسلح بالقسى، والعنصر الأخير منها يحمل على ظهره عصا رماية على ما يتبين.

ان تراكب عناصر بشرية على بعض الثيران يحملنا على التفكير إلى انتماء تلك العناصر إلى فترة لاحقة بالدور الرعوي، ومع ذلك فان هذه الجزئية يجب أن تؤخذ بحذر إذ قد تمثل فترتين مختلفتين من نفس الدور. وفيما أمامنا من وضع فان الأشكال التي تلت موكب النساء السائرات يجب أن توضع في فترة انتقالية بين الدور الرعوي ودور الحصان.

الدور الرعوي المتوسط.

عين عـيّدي ١

يتألف القسم المخصص للرسوم الصخرية من جدارين، أولهما تغطية أجمل الأعمال وأقدمها، يرتفع متران في طول أربعة أمتار. وتبدو الأعمال في مستويات فنية متفاوتة ١١٢
وقد نفذت في فترات مختلفة.

وتبدي الطبقة الأولى نماذج متفرقة من الثيران في أوضاع متغايرة ونظام شت وفي أبعاد متفاوتة مما ينفي عنها الرحابة والعمق كما سبق أن لمسناها في غير هذه النماذج.

وقد رسمت هذه الطبقة رسماً جيداً على ما يبدو وبأيد مختلفة وتتراءى الحيوانات تنزع نزعة طبيعية رغم أننا نرى بعض اللمسات، في القوائم الأمامية المنفرجة قليلا، تخرج عن المنهجية دون الاضرار بالانسجام في الرسم.

الثيران في هذه اللوحة كلها مرقوشة وليست القرون من نوع واحد ونلمح بينها كثرة القرون الواردة في شكل كوكبة القيثارة (الليرة) وقد رسم الكثير من هذه الحيوانات على ثلاثة أرباع أو جانبية تقريباً، أما القرون فجاءت في وضع مواجه والقوائم واضحة وضوحاً كاملا.

وإلى طبقة ثانية غير متراكبة على الأولى ينتمي قطيع النعام نراه في أوضاع متفاوتة، يتوسطها نموذج في حالة ركض شديد.

وتتألف طبقة ثالثة من موضوع يمثل منظراً للحياة النسائية وجاء هذا الرسم بشكل يميل إلى الخشونة وينتمي إلى ثنائي المثلث المتأخر أما الطبقة الأخيرة فتتألف من بعض الجمال والوعول وحيوانات من أنواع غير مألوفة تراكب فوقها ما سبق أن استعرضناه.

ومن أجمل نماذج الجدار ثوران متقابلان رقش شعر الثور الأيسر بلون أحمر وطلي ١١٣
باقي الجسم بالأبيض. ويمتد هذا الرقش إلى القائمتين الأماميتين، وفي بعض الجهات جرت عملية تهذيب للون الأحمر في زمن لاحق.

ونلاحظ على ظهر هذا الثور حدباً قليلا والقرنين على شكل كوكبة القيثارة منفرجة طرفاها يتجهان إلى الأمام وإلى أعلى.

ويقف أمام هذا الشكل ثور ثان طلي جسمه بالأبيض ونفذت البقع بترك السطح الصخري دون مساس متداخلا في اللون الأبيض وفي تخطيط بالغ العناية وسنرى هذا

التأثير فيما بعد على النعامة الراكضة.

١١٦ و يكاد شكل الحيوان يكون مطابقاً للحيوان الواقع إلى اليسار حجماً وتفصيلا جسدياً، فالقائمتان الأماميتان منفرجتان قليلا ويختلف شكل القرنين فقط فقد ورد رسمهما جانبياً و يتبين أنهما قصيران وتخينان، ولا يظهر أمامنا في المستوى الأول سوى قرن واحد، وقد أضيف الثاني في فترة لاحقة (أنظر سيحان اللون عليه) وتبدو العناية بالتفاصيل في النموذجين ملفتة للنظر.

ونرى بين الثورين، أسفلهما قليلا، شكلا بشرياً برسم ثنائي المثلث ولون أحمر حديث.

الدور الرعوي الحديث.

١١٤ لقد روعيت في رسم هذا الشكل المعايير النسبية بكل دقة. ونلاحظ أن القائمتين الخلفيتين منثنيتان وإن واحدة من الأماميتين ممدودة إلى الأمام في إنحناء قليل وفي الوضع المعتاد للثيران الرابضة. ورسم الذيل رسماً جميلا و ينتهي بخصلة من الشعر.

وجاء هذا النموذج كغيره مرقوشاً، سوى أن الألوان تبادلت المواقع بالنسبة للنموذجين السابقين. وفي شيء من التصميم الأسلوبي. ورد الجسم باللون الأحمر والبقع بيضاء، ومرة أخرى القرنان في شكل كوكبة القيثارة بزوايا خفيفة.

لقد وجدت نماذج عديدة من الثيران الرابضة في منطقة عين دوة (جبل العوينات) عند أقصى الحدود الجنوبية الليبية المصرية، ولكنها جاءت في شكل مجمل لانتسابها إلى فترات متأخرة جداً وفيها نلمح القوائم لا تصل أبداً إلى بدن الحيوان وتنثني وتراً في زاوية تكاد تكون قائمة.

الدور الرعوي الحديث.

١١٥ وإلى نفس طبقة الثيران التي سبق وصفها ينتسب على ما يظهر زوج من الأشكال البشرية رسماً بالأبيض.

إلى اليسار نرى الشكل الصغير، وترى من ذراع واحدة يحمل قوساً فقيراً ذا استدارة بسيطة. وإذا ما قارنا بين الأشكال البشرية والحيوانات بالمنظر فاننا نشعر فوراً إن الأشكال البشرية لم تنل حظها من العناية وجاءت تقريبية غير واضحة الكفاف. الشكل الثاني ورد بنفس أسلوب الشكل الأول ولكنه يزيد عليه في الطول و يرتدي برنساً أحمر ملقى وراء الكتفين و يصل إلى مستوى الركبتين ونرى على الرأس أربع زوائد في شكل ريشة.

ولهذا الشكل كذلك ذراع واحدة ويحمل آلة حادة ملونة بالأحمر.

ونتبين من الشكل أن الراعيين يقفان وسط قطيع وان ملامحهما تقريبية دون أسارير.

الدور الرعوي الحديث.

١١٦ نموذج النعامة هذه يشبه إلى حد كبير النعامة المنقوشة في تين لالان وقد رسمت بلون أبيض. وهي فعلا رائعة من حيث تأثير الحركة والرسم.

الساقان منفرجان تماماً وفي وضع الركض الكامل، الريش واسع تقطعه مناطق فسيحة غير ملونة.

وبالمنظر نعامة أخرى راكضة وثالثة رسمت بالأبيض في حالة سكون وهذه الأخيرة جميلة جداً ساقاها متوازيان تقريباً والرقبة منحنية.

(أبعاد النعامة الراكضة ٢٠ سم × ٢٠ سم).

الدور الرعوي الحديث.

تين عنيوين

يتجه هذا المخبأ إلى جهة الجنوب ويقع على طريق القوافل المؤدية إلى تشوينت بوادي سندار. ويبدو الجدار الداخلي مغطى في كامله برسوم على طبقات متراكبة، ١١٧
أقدمها على ما يظهر يتمثل في سلسلة جميلة من الأشكال في لون أخضر زيتي سبقت ١١٨
بقليل طبقة الثيران الواردة إلى اليسار، والتي تبدو في نفس أسلوب مجموعة عين عيدي وقد رسمت باللون الأحمر وكررت موضوع الثور الرابض من أول اللمسات إلى آخر الرسم. وهذا ما يجعلنا نفكر بأنها جاءت تجربة قام بها المؤلف نفسه قبل إجراء الرسم النهائي.

أما الأشكال البشرية. وقد جاء شكل حصان فوق اثنين منها، فتشكل لوحة رائعة ذات لون أخضر، وهو لون نادر جداً، زادها جلاء ووضوحاً.

إن الأجسام الملونة بهذا اللون قد تشير إلى أهمية الحياة الزراعية ولكننا لا نملك من الأدلة ما يؤيد هذه النظرية.

وتنتمي بعض الأشكال والمناظر الجانبية الحمراء إلى طبقة أكثر حداثة جاءت في أسلوب ثنائي المثلث.

وفي الأسفل، فان منظر المصارعة جيد جداً من الوجهة التشكيلية.

لقد صيغ جسما البطلين باتقان، يمسك الشخص المنتصب إلى اليسار بعصا طويلة ١١٩
ذات رأس معقوف تستند على شيء يتدلى من الظهر.

أما الشكل الأيمن فيظهر كأنه يرتدي ثوباً قصيراً جداً ويحمل قوساً، ولا ترى الرؤوس في هذا المنظر في حين يمكن أن ترى الرقاب فقط طويلة جاءت بالأسلوب الذي رأيناه في غيرها.

ولقد بذلت عناية كذلك بالشكلين المتوازيين الواقعين إلى أعلى اليمين فهناك عربة ١٢٠
يجرها ثلاثة من الخيول في حالة سكون كامل وردت فوق منظر يوحي بجفلة موسيقية. ففي هذا المنظر يطالعنا ثمانية أشكال في وضع دائري يتوسطها شكل صغير يدق طبلا.

وإلى أعلى اليسار، نرى شكلين آخرين لا يسهل تأويل وضعهما. الأول منهما يدفع ١٢١
إلى الأمام عصا نحو الشخص الثاني. رجل واحدة ممدودة والرأس منحن بسبب ما يبدي من جهة. أما الشكل الأيسر فقير واضح ويظهر كأنه يتدثر بثوب طويل.

وإلى جانب هذا الشكل، إلى اليمين، نرى كثيراً من الكتابات بالتيفيناغ في شكل رأسي وباللون الأحمر.

الدور الرعوي الحديث.

تين لالان ٢

هذا نموذج آخر من أسلوب نوع تين عنيو ين.

١٢٢

الأشكال البشرية هنا تذكرنا بالرعاة الخضر في ذلك المخباء وما عليهم من لباس ١٢٣
وحلى.

وسواء هذه أو الرعاة الصفر تيشونيت ٤ و ٥ تنتمي على الأرجح إلى نفس الأقوام الذين تواجدوا في المنطقة إلى الفترة التي سبقت مباشرة دخول الحصان.

الدور الرعوي الحديث.

عين عيدي ٢

وهذا نموذج آخر من فترة رعو ية ظهرت بها أشكال بشرية من نوع تين عنيو ين. ١٢٤
و يرى كذلك بالمنظر نعام صغير رسم في فترة متأخرة بلون أبيض.

الدور الرعوي الحديث.

تين العاشق ٢

رسمت على أحد الجدران ثلاث زرافات تحت طبقة من العلامات الدائرية البيضاء، ١٢٥ تمتلىء بالحركة والجمال. وقد جرى رسم هذه الزرافات بشيء من حرية الرسم، فالقوائم مثلا متموجة قليلا وخاصة قوائم الزرافة الأخيرة الواقعة إلى اليمين، وذلك من أجل إبراز التثني الذي يوحي به تبختر هذا الحيوان.

الألوان والغشاء يشبهان ما جاء بنعام عين عيدي و يتراءى هذا الشبه حتى في مظاهر الأسلوب.

وإلى اليمين وبشيء من الصعوبة يمكن أن نرى زرافة رابعة.

الدور الرعوي الحديث.

تشوينت ٤

(١) لقد جاءت المناظر والأشكال في هذه المحطة متقاربة بسبب المساحة المحدودة.

نجد فوق هذا الجدار طبقات وأساليب متنوعة إلا أنه لا شيء منها يتجاوز الفترة الرعوية الحديثة.

وفي بداية الوصف، نجد إلى اليسار منظر قنص به تسع زرافات بلون أبيض يطاردها ١٢٦
سبعة من الصيادين في لون أحمر مليء، يهزون قسياً ورماحاً وتروساً. وهناك بعض الزرافات رسمت بأبعاد مصغرة على سطح أعلى من الأول وتبرهن مرة أخرى على ذلك الحدس في الرسم المنظوري (Perspective) الذي نفذ هذه المرة تماماً كما في غيرها من المرات ببالغ البراعة.

ونتابع هذا المنظر، فنرى شكلا بشرياً أبيض اللون يحمل عكازاً طويلا. وما نراه عليه ١٢٣
من ملامح كلبية لا يجوز أن يعتبر حاسماً بل يجب اعتبار شكل الجسم الذي يشبه الأنواع التي سبق أن عرفناها في تين لالان.

وإلى اليمين قليلا من هذا، نرى ثورين في لون أحمر وبجانبهما راع بلون أحمر داكن
يحمل عكازاً وعليه تسريحة شعر بيضاء وريشة طويلة من نفس اللون. وقد جاء الراعي ١٢٧
في شكل رهيف، جنبين ضامرين وكتفين عريضين، ويشبه كثيراً رعاة تين لالان وتين عنيوين، هيكل ضخم ورجلين قويين، ورأس صغير جداً لا تبدو عليه ملامح بل يبدي بروزاً في الفكين (Prognatism) وربما جاء هذا البروز للتوافق.

وكما سبق أن رأينا (**صحيفة ٦١**) فان هذا النوع البشري المعلم بشكل كلبي هو الوحيد الذي يمكن اعتباره زنجياً أو نيلوحامياً في منطقة الأكاكوس.

ونرى أسفل هذا الشكل ثوراً آخر أبيض تراكب عليه شكل بشري أحمر، وهناك تراكب آخر أحدثه جسم زرافة تنتمي إلى مجموعة متدنية جداً في الأسلوب بالمقارنة إلى ما سبق استعراضه في البداية. دهن جسم الزرافة باللون الأبيض وطرح اللون بشكل خشن، ويخلو الرقش الأحمر للشعر من أية أناقة.

وبالاضافة إلى الثور الجميل الملون بالأحمر نرى منظري قنص للودان بواسطة الكلاب وقد طلي الودان والصيادون باللون الأحمر مع لمسات بيضاء بالكفاف.

لقد بذل الفنان شيئاً من العناية بهذه الأشكال، ويظهر أنها ترجع إلى نفس عهد زرافات المجموعة الأولى والتي يجب أن توضع في الفترة اللاحقة لفترة تين عنيوين.

الدور الرعوي الحديث والأساليب اللاحقة به.

تشوينت ٥[١]

يقدم هذا الجدار الواسع كثيراً من المناظر المستقلة، وإن الأساليب المختلفة والتراكب ١٢٨
الجلي ليبدي ما لا يقل عن خمس طبقات سنتناولها بالبحث بدءاً بالأحدث منها.

و يمثل الطبقة الأولى شكل واحد فقط في لون أحمر باهت يقع في الوسط وفي وضع ١٢٩
راكض وقد تلف النصف الأمامي من الرأس. وتراكب على جزء منه شكل نحيف لراع من نوع تين عنيو ين برأس كلبي الشكل.

وعلى الطبقة الثانية، إضافة إلى هذا الراعي، فقد رسم سبعة أشخاص آخرين في بنية متطابقة، ولون أصفر مرة وأحمر مرة أخرى، بأجسام أنيقة قو ية وهيكلية فارغة وخواصر رفيعة وأكتاف متينة ولا ترى سوى ذراع واحدة وتتراءى على الابدان الصفراء حلى حمراء.

و يتدلى على الكتفين أزار قصير يتبع خط الظهر وورد بلون أحمر على الأبدان الصفراء وأبيض على الأبدان الحمراء. ولم ترد بالرأس تفاصيل كالعادة وفي الملامح ينتبر البروز الفكي بالشكل الكلبي السائد بهذا النوع الذي ميز فترة كاملة.

وهناك تراكب آخر هام وقد ظهر به حصان فوق شكل رعاة من النوع المذكور وهذا هو ١٣٠
الأقل من ستة نماذج قيمة. وقد اصطفت الخيول في خط واحد دون عربات ورسمت بلون أحمر في مختلف درجاته وايقاعاته، و يختلف الواحد منها عن الآخر قليلا، وهي قو ية البنية على ما يظهر ولو أنها صغيرة الحجم. أما الذيل فطو يل والناصية واضحة المعالم.

إن وجود هذه الخيول تعلو أشكال رعاة من فترة هو ية تؤكد التوارث المعروف، وقد ١١٨
يجرنا هذا إلى تقرير فترة انتقال مباشرة من دور الرعاة الصفر إلى دور الحصان إلا أن الاتصال المادي بين الطبقتين الذي صادفنا مثله في تين عنيو ين، لا يساعد على كسب نتائج قاطعة.

ويحتمل أن يكون الثور المنفصل تابعاً لهذه الطبقة ذاتها وكذلك الأشخاص الملونين بالأبيض الذين يعكسون من قريب نوع أشكال عين عيدي، بالملامح المعتادة وقلة العناية بشكل الجسم والأزار المتهدل على الأكتاف وما على الرأس من ريش، في حين، نرى بعضهم، وأربعة منهم جالسون، يحملون عكازاً قصيراً على هيأة هراوة، ومن بينهم آخر يركض بين ثلاث نعامات من نوع ووضع لا يختلف عما رأيناه في عين عيدي.

(١) لقد جاءت المناظر والأشكال في هذ المحطة متقاربة بسبب المساحة الضيقة.

وتتألف الطبقة الرابعة في هذا الجدار من شخص من هذا النوع تحيط به نعامات بيضاء و يتحلى رأسه بريش وقد تراكبت عليه وعلى الحيوانات بعض ماعز الودان الملون بالأحمر، وترتبط هذه بباقي الودادين في اللوحة نفسها.

و يلفت الانتباه أثنان منها تحيط بها الكلاب والقناصة الملونون بالأحمر والمسلحون
بالقسي. ولم يبلغ نوع هؤلاء القناصة بعد أسلوب ثنائي المثلث، وكما سنرى في
تشو ينت ٦ فانها قد جاءت بشكل لم يتخذ لنفسه أسلوباً بعد. ١٤٠

و يدخل في هذه الطبقة الثالثة نفسها الصيادون الملونون بالأحمر والمسلحون بالقسي وكذلك المتصارعون في أسفل اليمين. وربما يتبع هذه الطبقة كذلك الخيول الستة المذكورة آنفاً، على أننا بعد دراسة دقيقة للأسلوب واللون يمكن اعتبارها تشكل مجموعة على حدة ربما سبقت هذه الطبقة بوقت قليل، بل إذا ما أريد الحكم على أساس رسوم الخيول التي عرفت إلى هذا اليوم يمكن عندئذ اعتبار هذا الرسم، موضوع البحث، أقدمها جميعاً بالنسبة لهذا الحيوان. وفي الواقع فان الخيول التي رسمت تجر العربات وحتى أجود ما جاء منها، تأثرت بالاجمالية في الخطوط التي لا تبرز على هذا الرسم.

وهناك على الطبقة الرابعة أشكال من ثنائي المثلث في لون أحمر وأبيض، أولاها متحررة قليلا و يتبين الرأس منها كالعكاز، و يلحق بها على طبقة خامسة الزرافات البيضاء الثلاث الأولى. أما الزرافتان الواقعتان إلى اليسار اللتان يطاردهما كلبان سلوقيان فيعودان إلى الطبقة الرابعة.

ونود أن نقول كلمة خاصة حول الشكل المنفصل، ذلك الشكل الغريب الذي يمكن ١٣٢
إدخاله في عداد قوم وان أميل لما في ملامحه بين وضوح استثنائي. وهو أوضح نموذج
لخالص الجنس المتوسطى الذي تهيأت لنا ملاحظته مع وفرة من التفاصيل رغم أن عليه
مسحة كاريكاتورية خفيفة.

فخط الجبهة يتتابع مع خط الأنف الدقيق، وتنحسر الملامح السفلى إلى الوراء و يكاد يختفي الحنك لولا وجود ذقن اكتسى بلحية حادة.

حتار الشفتين واضح جداً وهما بارزتان غليظتان، وفي هذا النموذج الفريد يتبين دون التباس أثر لون العينين والحاجبين، وجاءت واضحة بسبب خلو الوجه من الطلاء وقد رسم بكفاف أحمر فقط.

أما الشعر فقد جمع في مؤخرة رأس مسطح ووضعت كعكة شعر كبيرة على مقدمته. وهناك شيء من الغموض على باقي الشكل فقد تناولته مراراً في فترات لاحقة لمسات مضافة على ما قد تبين، ولم تنج من هذه العملية سوى ذراع واحدة والطرفين السفلين والتي لا ترى بوضوح.

ونشاهد فوق الجسم طبقات خشنة من اللون الأحمر والأبيض وضعت في وقت لاحق، ١٣١
وتؤلف رسماً ذا شرائط غليظة متبادلة و بزوايا حادة.

الدور الرعوي الحديث ودور الحصان.

وان موهجاج ٦

لقد رسم هذا المنظر مثل بعض المناظر الأخرى على سقف أوطأ جزء بالمخبأ. وتكشف ١٣٣
هذه اللوحة عن عناصر شبه مع الكثير من الايقونات المصرية، سوى ما يجب توضيحه من أن أسباباً عديدة اسلوبية وتقنية تشير بكل جلاء أن هذه اللوحة تنتمي إلى فترات حديثة من الدور الرعوي أو دور الحصان.

والأشكال بكاملها رسمت بخشونة ودون تدقيق ولم يفرش اللون بانتظام ويظهر أن اللون نفسه من نوع رديء فقد نأى بنا المشوار عن عجائن الألوان اللماعة التي برزت في أجود الفترات.

ونرى في منتصف الرقعة شخصين، العنصر الأيسر أقصر من الثاني وقد يكون إمرأة تكتسي بشيء شبيه بثوب يصل إلى الركبتين. وعند مستوى الجبهة يمر شريط أحمر، مثل كثير من أشكال هذا المنظر، تتعلق به زائدة عمودية بيضاء في شكل ريشة تذكرنا بالهوروس تميمة قدماء المصريين. وتغطي قفا الرقبة قطعة قماش قصيرة ولعلها جديلة شعر مجمع. ونرى بالرجلين زوج نعال وحلية أسفل الساقين.

وخلف هذا الشكل يظهر أمامنا الشكل الأيمن وهو في حالة سير وراءه وهو أطول من الأول ويرتدي برنساً أحمر يحتمل أنه شفاف يتدلى وراء كتفيه إلى الساقين، وترى حلى عند الكعبين. أما القدمان فحافيان وعلى الرأس قطعة أفقية حمراء من القماش وريشة بيضاء.

ويستحق من الاهتمام كذلك الشكل النسائي المرافق للكلب ويقع إلى أعلى اليمين. المرأة تقف وسط مجموعة من الأشخاص الراكضين في حين نرى شكلين فقط يجلسان عند قدميها واحد منهما فقط يحمل قوساً.

وملابس هذا الشكل النسائي تشبه ملابس المرأة السابقة وبالأرجل نفس ما قد رأيناه بالأولى مع قطعة قماش أفقية عند مستوى الجبهة والحلية العمودية المعتادة على هيأة هوروس.

وهناك شريط أبيض عند مستوى منتصف الساق في مقابلة الشكل لا نجد له تاويلا وقد يكون بقية من رسم دارس.

ونرى عند قدمي المرأة كلباً صغيراً في لون أحمر مليء ومن جنس يختلف كثيراً عن ١٠٢

السلوقي الذي رأيناه فيما مضى، ونرى حولها خمسة أشكال ربما تكون من الرجال في ١٤٠ حالة ركض وبدون لباس يتحلون فقط عند كعوبهم وعلى رؤوسهم كالمعتاد.

وإلى اليمين قليلا، يطالعنا عدد من الأشكال (بالضبط ثمانية عشر) في لون أبيض وبنفس الأسلوب وفي حالة ركض كامل يتجه جميعهم إلى يسار الناظر ولا شيء يميزهم عما سبق أن رأيناه سوى حلية حمراء تمتد في خمسة أشخاص منهم من الكعبين إلى الركبتين.

وتجدر ملاحظة أن رسم الهرب غير المنظم تردد كثيراً في رسوم هذا الكهف على كل الطبقات وبمختلف الأساليب.

ومن وجهة نظر أنثروبولوجية نود أن نلاحظ أن ملامح بعض الأشكال الواضحة تبدي مميزات غير زنجية وخطوط طويلة وتواز للفكين وأنف منتبر يتبع خط الجبهة.

الدور الرعوي الحديث أو دور الحصان.

تين العاشق ٢

هذا نموذج رائع لاسلوب ثنائي المثلث وقد كثر تردد هذا الأسلوب في الفترات المتأخرة ولمدة طويلة بالانتاج الصخري الصحراوي (صحيفة ٤٤) ويستضيف الجدار ثلاث مجموعات من الأشكال، أولها في أعلى الشمال يمثل شخصين جالسين متقابلين. المرأة ١٣٤ ترتدي تنورة في شكل الناقوس ورأسها على هيأة عصا صغيرة، إلا أن هذه الهيأة استبدلت في الرجل بشكل مستدير.

١٣٥ أما المجموعة الثاني من الأشكال فتقع في الوسط. تشتمل على بقرة كبيرة وعجل وراع. لقد بذلت عناية كبيرة في تشخيص البقرة والعجل وجاء رقش جلدها بخطوط وبقع بيضاء على بدن أحمر، ويرتدي الراعي تنورة قصيرة بيضاء ويحمل عكازاً طويلا.

١٣٦ وفي هذه اللوحة، إلى أعلى اليمين، تطالعنا سبعة أشكال بشرية جالسة ثلاثة منها تجلس على شكل مثلث وقد صبغت باللون الأحمر فقط ويبدو أنهم من الذكور وأنهم يحملون آلات موسيقية وتميل ملامح إلى الملامح الكلبية قليلا. وإلى الأسفل قليلا هناك أربعة أشكال أخرى، من النساء على الأغلب، أحداهن تلتفت إلى اليسار في اتجاه الاخريات وقد رسمت كفافياً بالأبيض تماماً كالاثنين بالمجموعة الأولى. أما الرأي العضوي الشكل فمزين بريشة طويلة.

إن الأسلوب الخاص بهذا المخبأ ليس سوى منهج آخر لثنائي المثلث المنتشر في الصحراء وبشكل خاص في المنطقة الوسطى الشرقية وإلى جبال تيبستي.

دور الحصان.

وادي كيسي ٢

إن بيت القصيد في هذا الموضوع يتلخص على ما يبدو في مراسم جنائزية جاءت في ١٣٧
أسلوب بديع لثنائي المثلث. و يتمثل الموضوع في علامة لكوخ يتمدد وسطه جسم يجلس حوله العديد من الأشكال، يحمل كل واحد منها قوساً. وإلى اليسار نرى نموذجاً جيداً لعربة يجرها حصانان في وضع ساكن، ولكل عجلة من عجلتي العربة ست اشعة و يربطهما محور وقد رسما على نفس المستوى.

وفي وادي كيسي كما في تين العاشق فان تقليدية الأسلوب تتجلى في الرؤوس العصوية الشكل المحلاة بزائدة بيضاء على كافة الأشكال تقريباً وكذلك سيادة أسلوب ثنائي المثلث.

دور الحصان.

تشوينت ٦

هذا الجدار هو مثال واضح للتدني الشكلي الذي تحدد في الفترات الأخيرة من الانتاج الصحراوي. وتبدو فيه مختلف الأشكال مستقلة عن بعضها فيما عدا قنص الودان الذي يشكل موضوعاً متكاملا.

ولا غبار على انتماء هذه الرسوم إلى دور الحصان ومختلف فتراته، وأقدمها على ما يظهر العربتان وكذلك قنص الودان والبقرة الكبيرة التي تتوسط المنظر.

أما أشكال الغنم والماعز والزرافات فقد جاءت دون ريب في وقت لاحق.

١٣٨ صبغت هذه العربة بلون أحمر غامق و يلفت النظر فيها دينامية الخيول وقد رسمت في وضع بالغ من الركض. الخطم ممدود إلى الامام والقوائم مندفعة ولا يرى من العربة سوى عجلة واحدة فقط وقد سبق أن رأينا في تين عنيوين عجلتين وضعتا في نفس المستوى ولعلها جاءت في وقت متقدم.

ونلاحظ بالرسم أن السائس نحيل جداً وطو يل منحني إلى الأمام بذراعيه و يتتابعان مع اللجام إلى خطم الحصان.

دور الحصان.

١٣٩ ورسم على العربة الثابتة مقعد السائس أما العجلتان فمتحدتان في المركز وأشعتها الأربع مزدوجة.

دور الحصان.

١٤٠ منظر قنص الودان منظر يفيض بالحركة. القناصان يطاردان الودان أحدهما على اليسار يحمل فوق ظهره عكازاً يتدلى منه كيس ضخم أو ما شابه ذلك وقد ورد رسمه بملامح جانبية فقط، البطن بارزة وليس هناك أية إشارة إلى تثليث جذع الشخص الثاني وقد بدا عليه التلف ولا يبعد أن يكون إضافة حديثة.

ونشاهد أمام الشخصين ثلاثة كلاب، أثنان منها باللون الأحمر والثالث باللون الأبيض محيطة بالودان الراكض. لقد رسمت أشكال الكلاب رسماً جيداً، وتتراءى أنها من نوع السلوقي: البدن كتلي، الصدر قوي، الجوف نحيف، الخطم دقيق والآذان مرفوعة حادة.

دور الحصان.

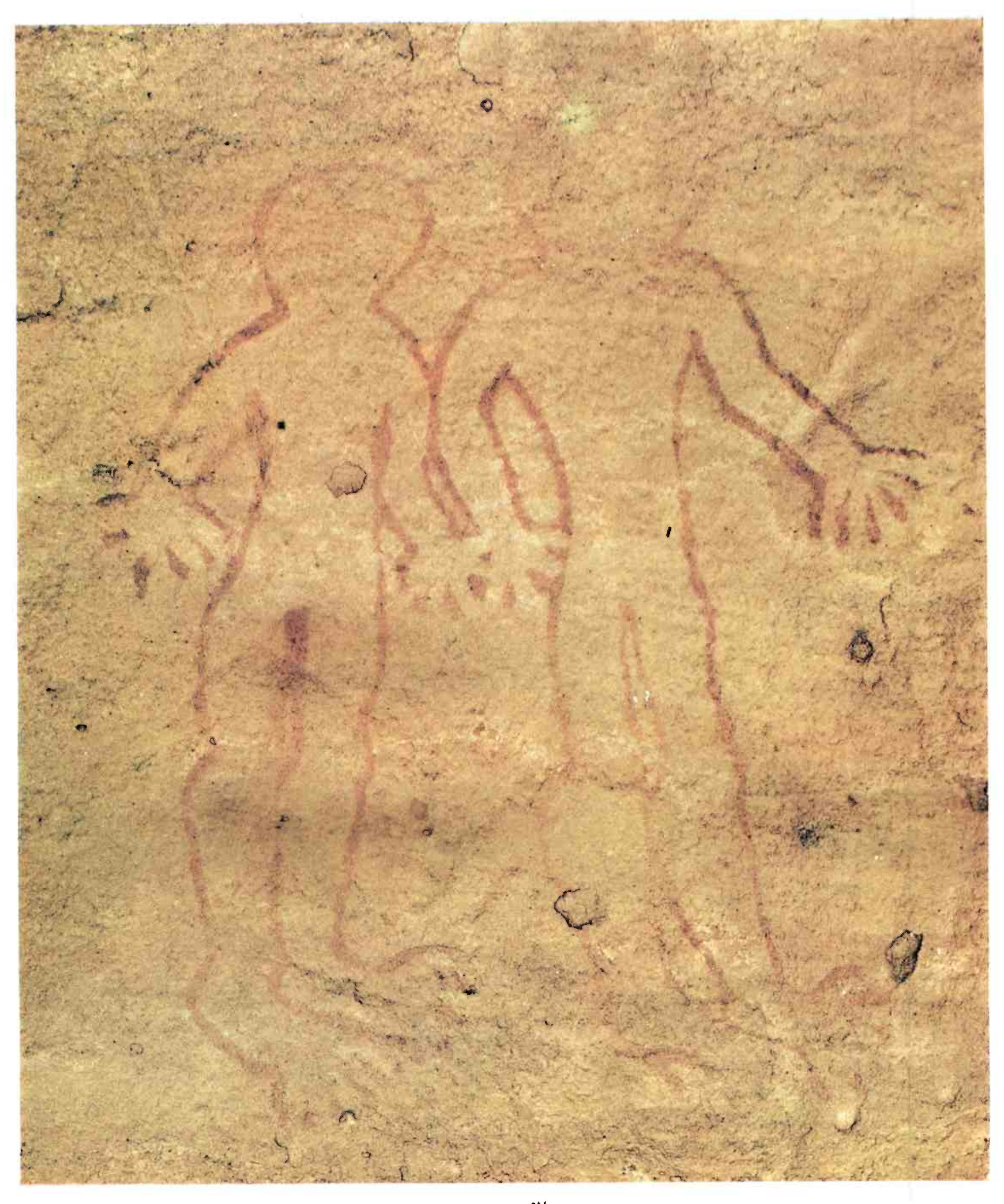
والشكلان النسائيان تنتبر وراءهما عجيزتان في غير أفراط و يكشفان عن حلى ١٤١
اختصت بها اليوم أفريقيا الزنجية، على أن حداثة رسمهما لا تمنع أبداً من أن يكن منها. و ينتهي رأساهما على هيأة عصا مع اختلاف بسيط وارد باضافة دائرة ضخمة تحيط بالهامة.

ونرى ريشات طو يلة على الصدر وزينات أخرى على الكعبين إضافة إلى قطعة قماش أبيض تغطي البطن.

دور الحصان.

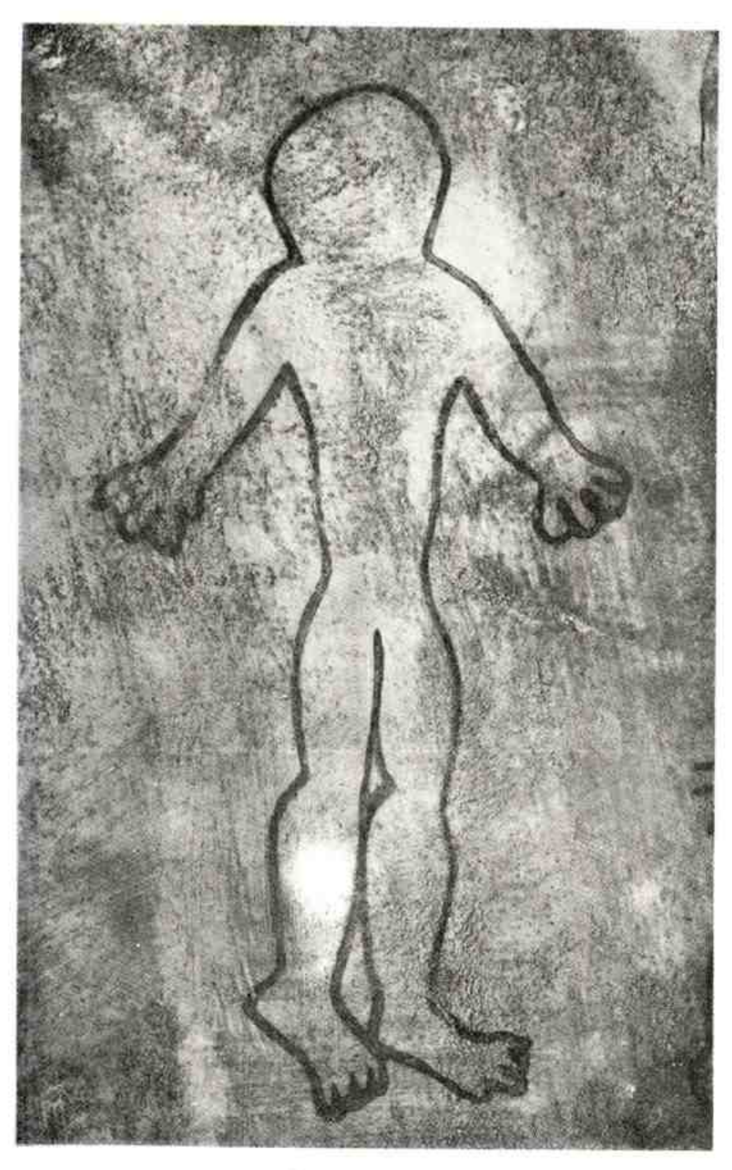
وهناك ايضاً أشكال ماعز وزرافات في وضع ساكن. ١٤٢

دور الحصان وما بعده.

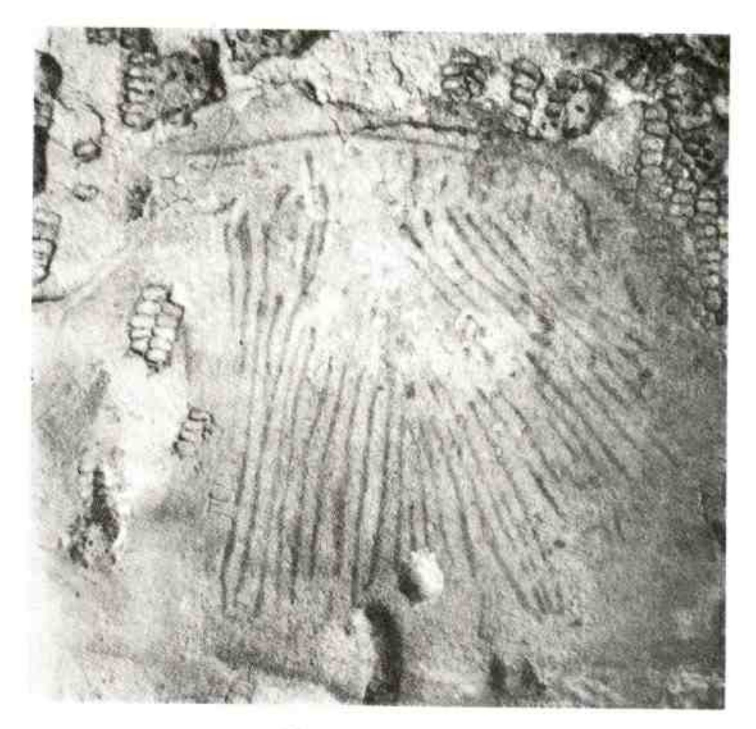


٥٧
شكلان بشريان بكفاف أحمر
بداية دور الرؤوس المستديرة

غروب ١

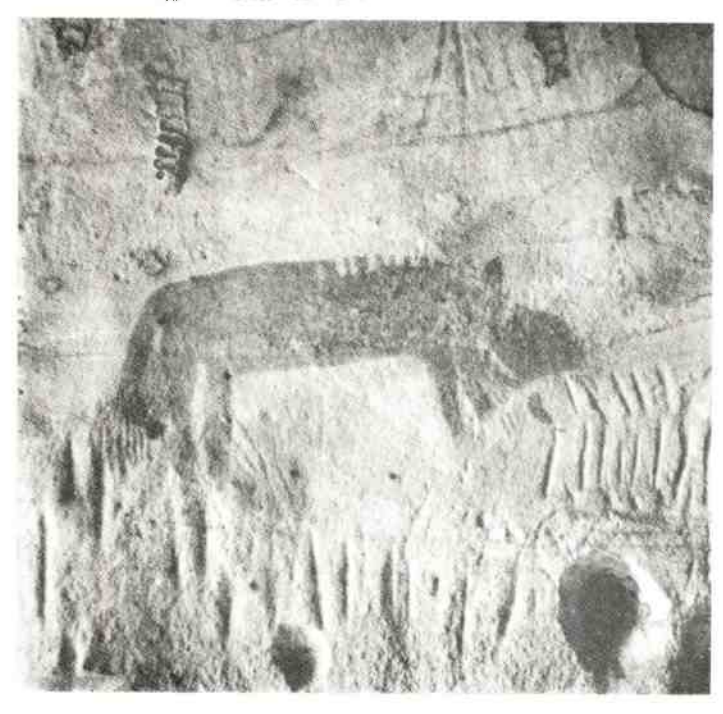


٥٨
شكل بشري بكفاف أحمر
بداية دور الرؤوس المستديرة



٥٩
شكل على هيأة شرائط
بداية دور الرؤوس المستديرة

٦٠
شكل حيواني تراكب على نقوش متوازية
بداية دور الرؤوس المستديرة

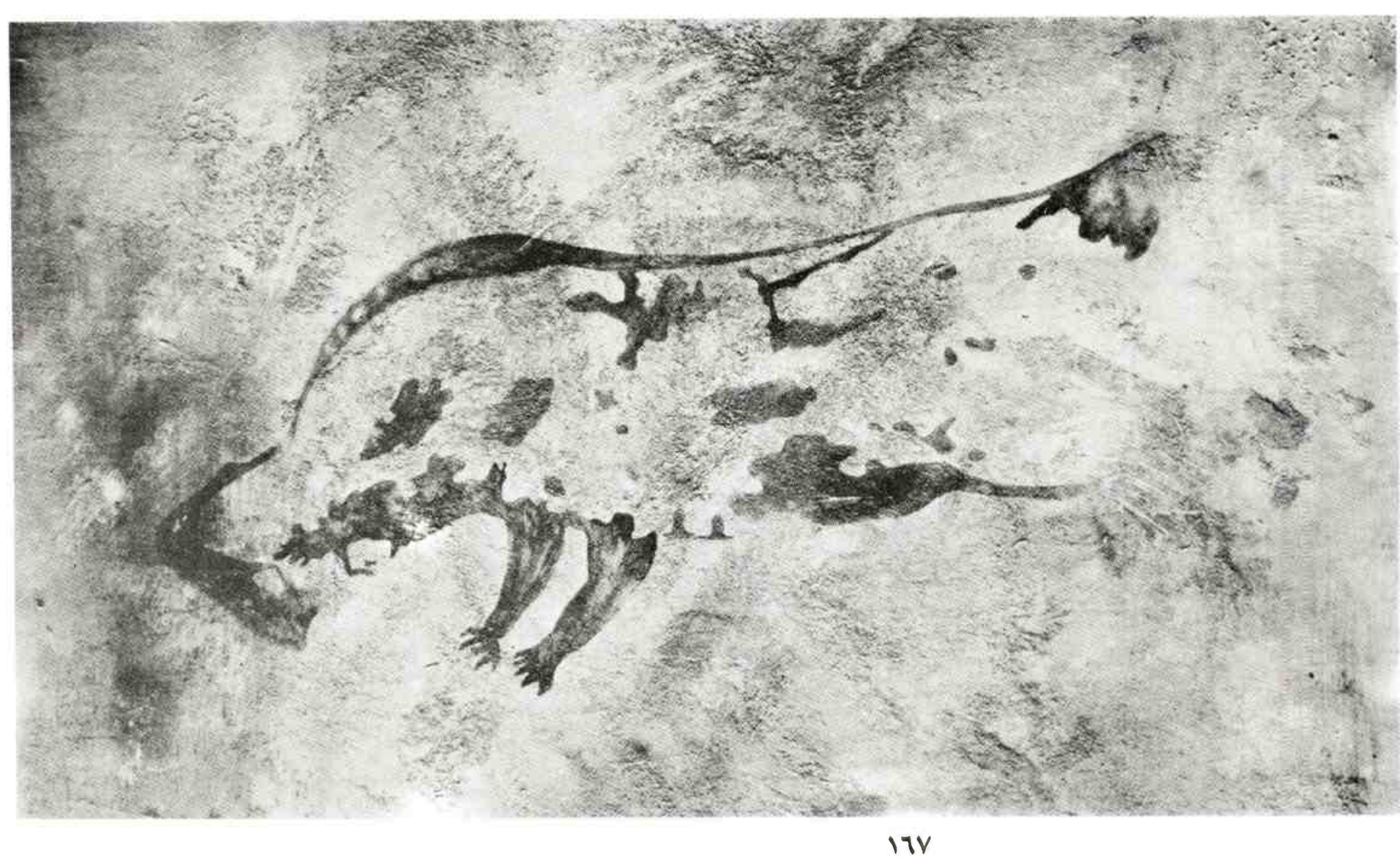


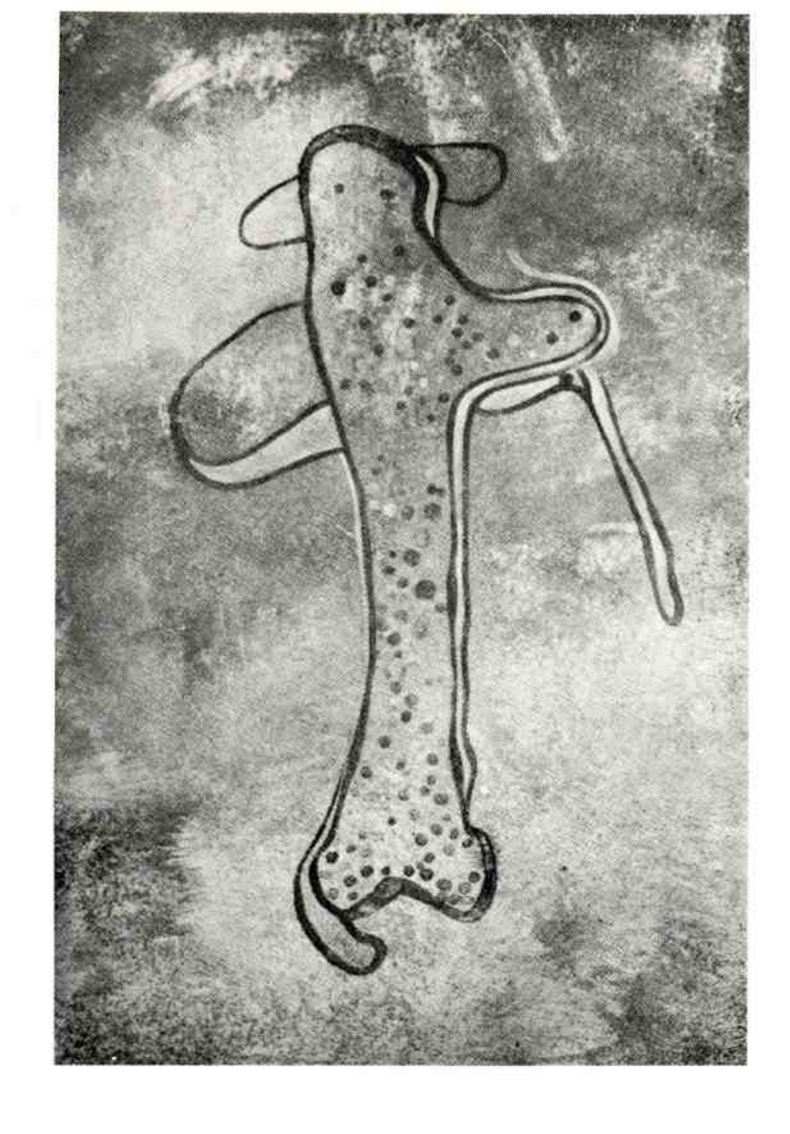
٦١
ثعبان
نهاية دور الرؤوس المستديرة

سندار ١

سندار ٢

٦٢
شكل حيوان
نهاية دور الرؤوس المستديرة



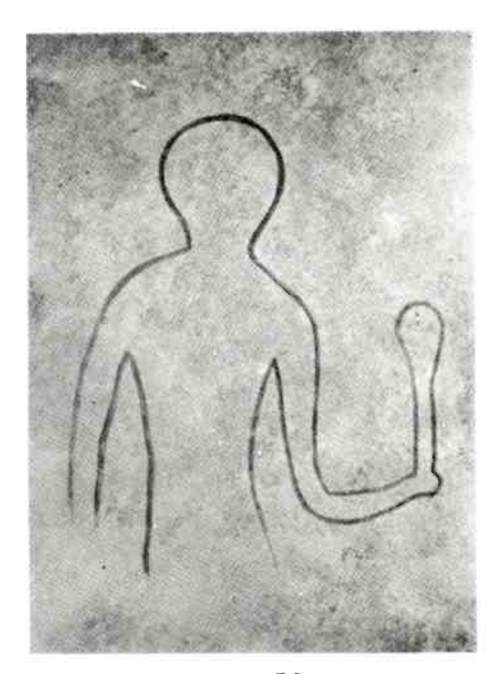


سندار ٣

٦٣
شكل رمزي؟
نهاية دور الرؤوس المستديرة

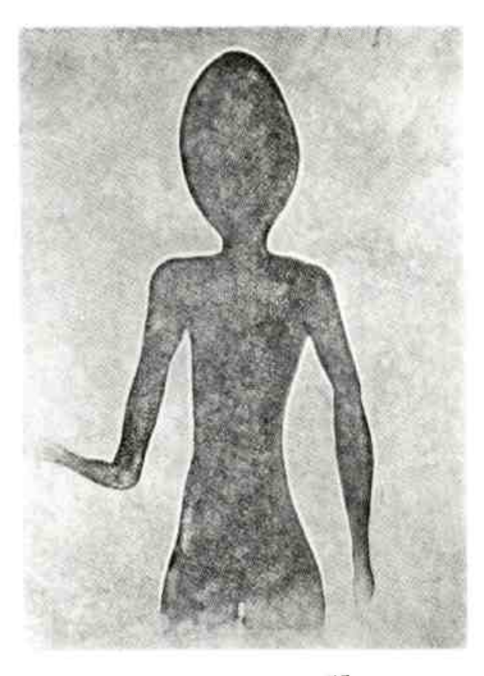
وادي كيسان

٦٤
أشكال مختلفة في لون أخضر
بداية دور الرؤوس المستديرة



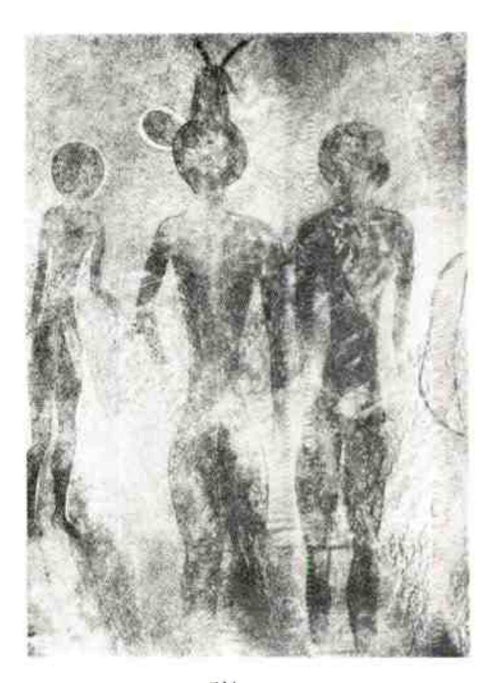
٦٥

شكل بشري بكفاف فقط
بداية دور الرؤوس المستديرة



٦٦

شكل بشري بلون أحمر وكفاف أبيض
بداية دور الرؤوس المستديرة



٦٧

اعادة نسخ رقم ٦٨

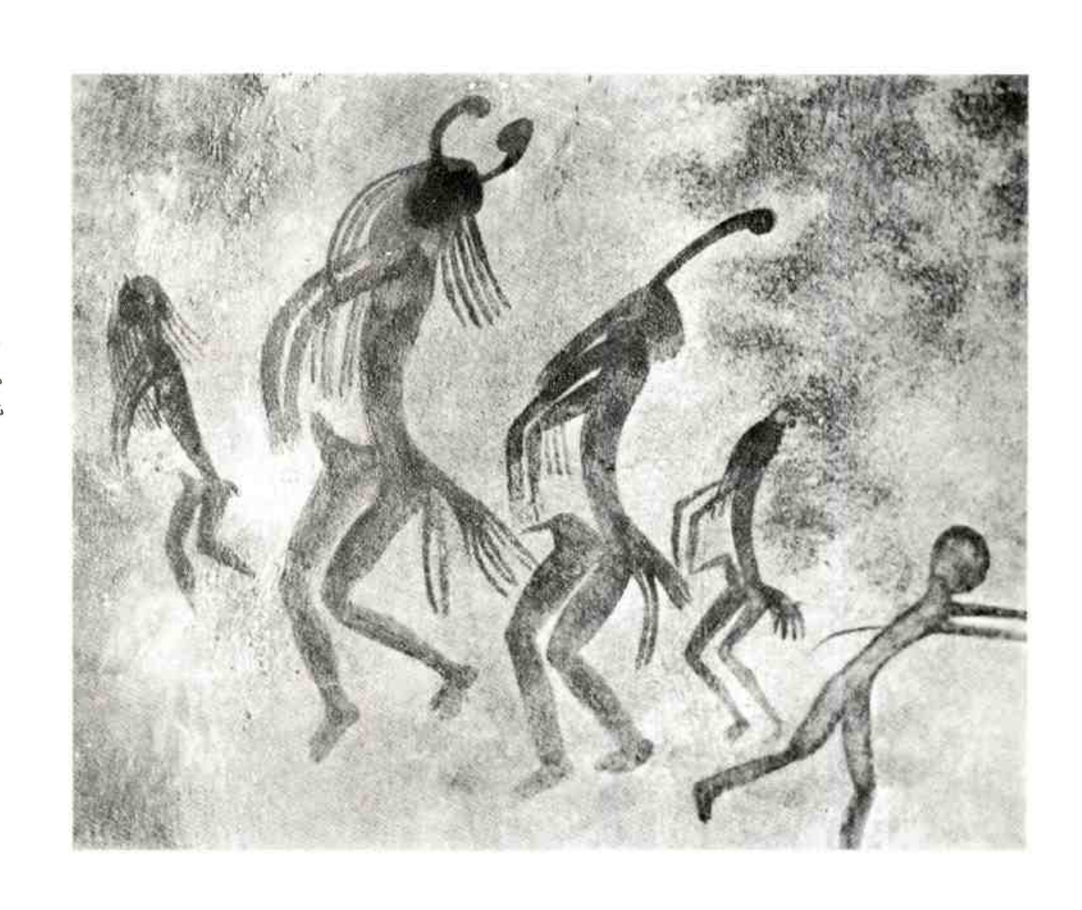


٦٨

منظر طقوس به أشكال بشرية
بداية دور الرؤوس المستديرة

غروب ٢

٦٩
الجدار المرسوم بوادي إيكي
أدوار مختلفة

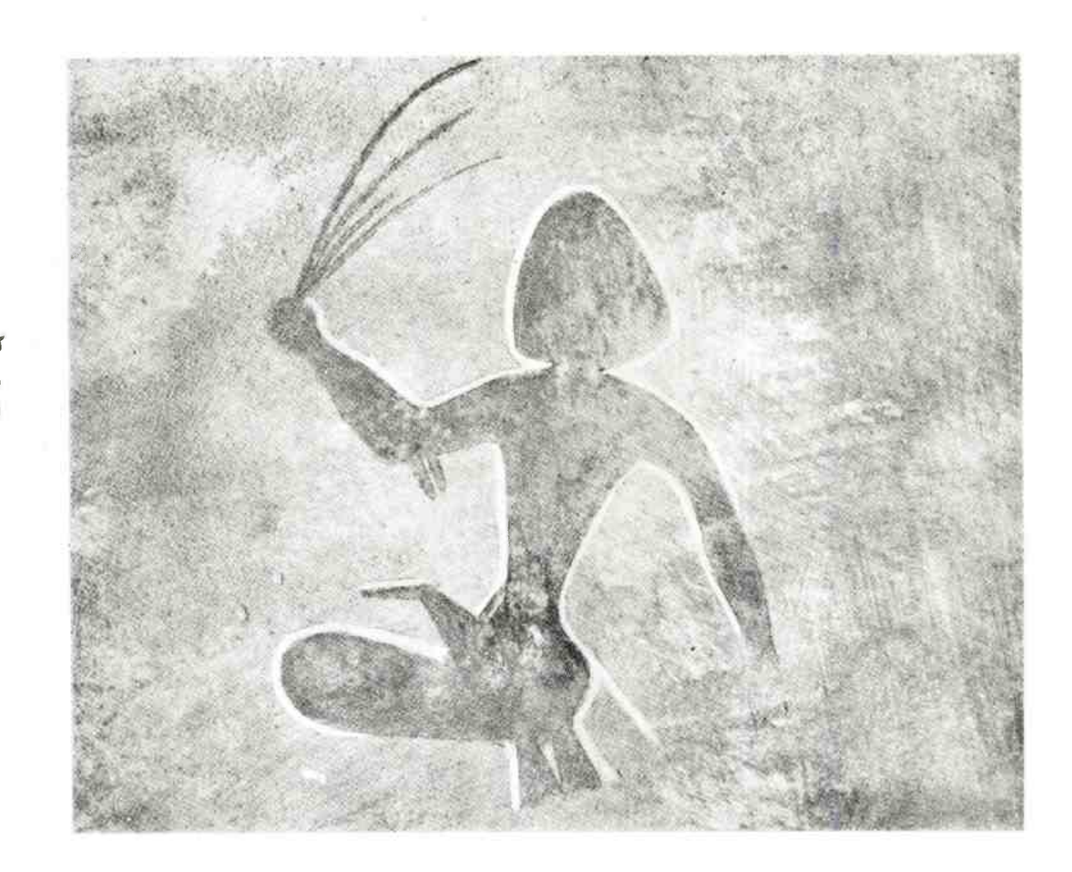


٧٠
منظر رقص ١
نهاية دور الرؤوس المستديرة

وادي إيكي

وادي إيكي

٧١
منظر رقص ٢
نهاية دور الرؤوس المستديرة



٧٢
شكل بشري جالس
الدور

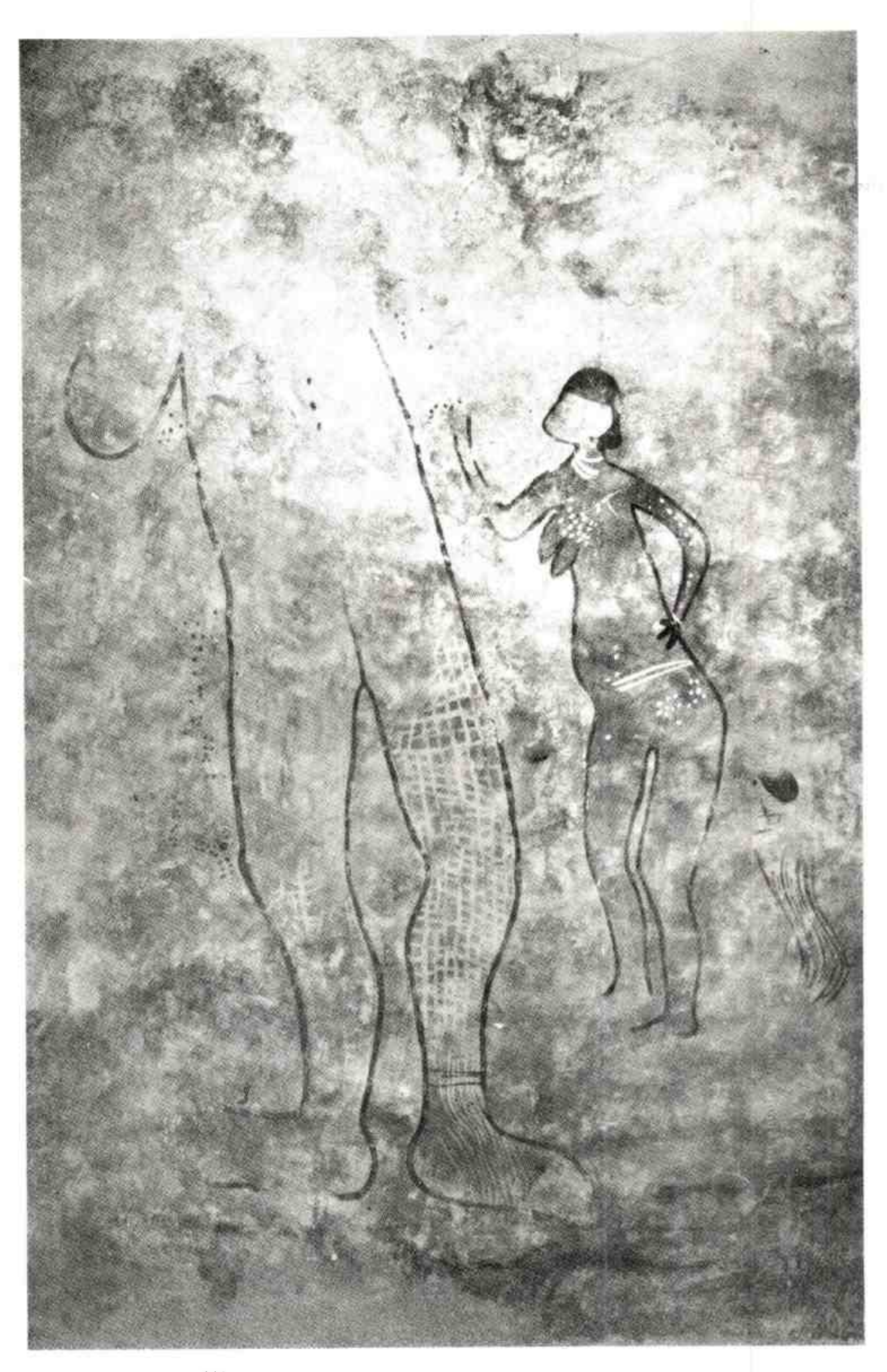


أنشال ١

٧٣
شكل تجسيدي بكفاف أبيض فقط
نهاية دور الرؤوس المستديرة

أنشال ٢

٧٤
وعل راكض
نهاية دور الرؤوس المستديرة



٧٥
شكل كبير مجسد وشكل نسائي
نهاية دور الرؤوس المستديرة

أنشال ٣

٧٦

منظر به شكل ميت في وضع استلقائي
نهاية دور الرؤوس المستديرة

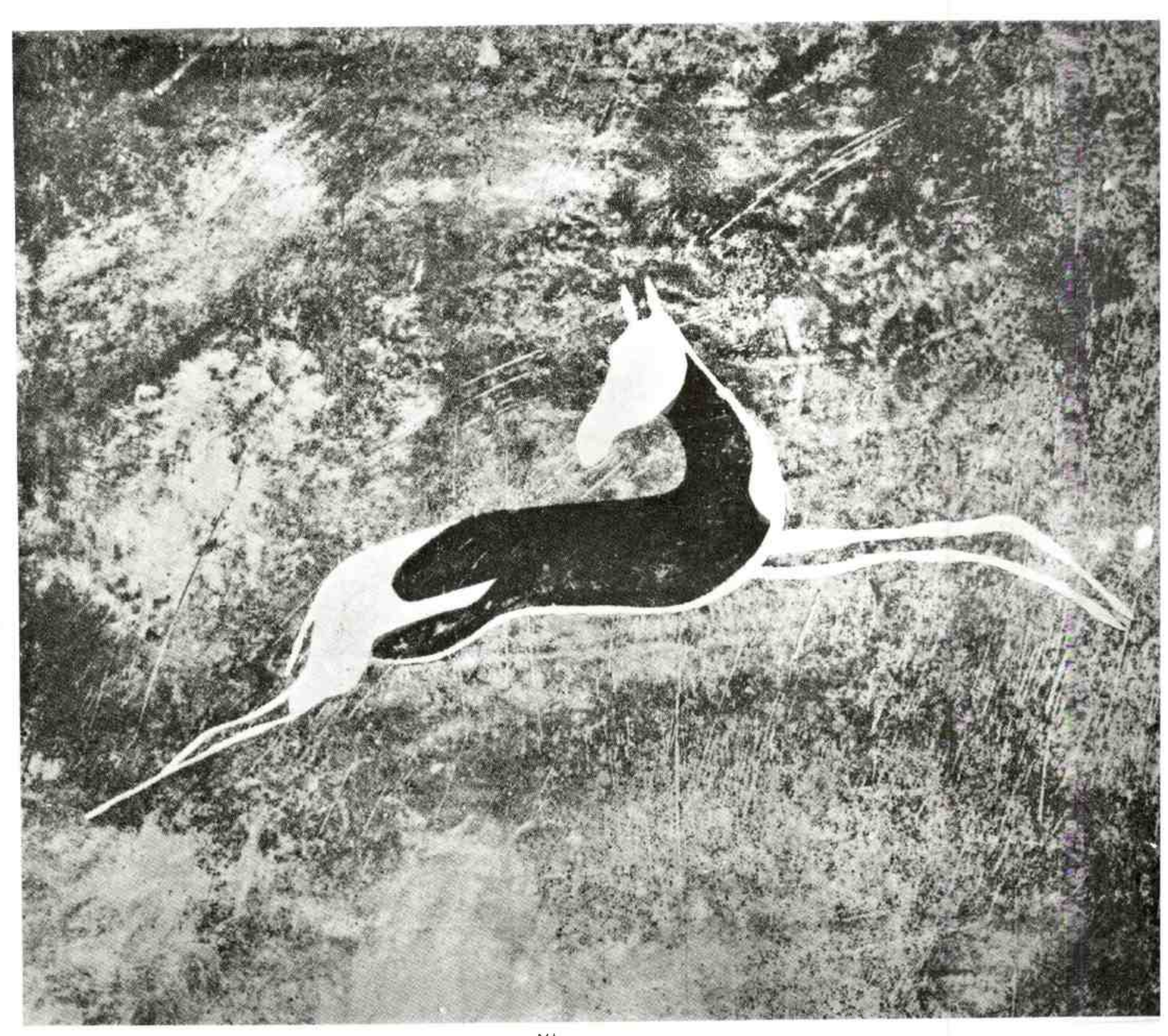
وان موهجاج ١

وان موهجاج ٢

٧٧

قارب رمزي
نهاية دور الرؤوس المستديرة





٧٨
وعل راكض
الدور الرعوي القديم

وان موهجاج ٣



٧٩
منظر طقوس
نهاية دور الرؤوس المستديرة

وان تماوات





٨٠
كركدن
الدور الرعوي القديم

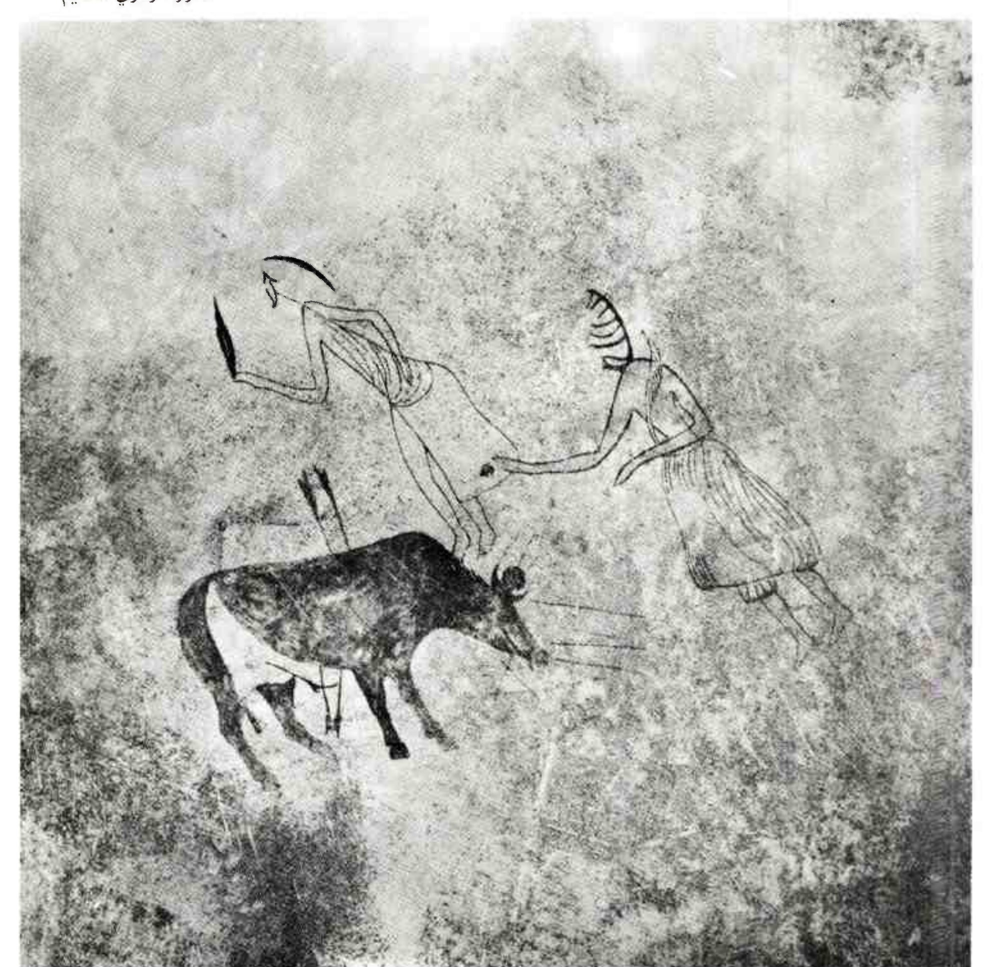
وان موهجاج ٣



٨١
منظر قنص وأشكال بشرية مذنبة
الدور الرعوي القديم

الحراريق

٨٢
ثور وأشكال بشرية
الدور الرعوي القديم



وادي إيكي



٨٣
أشكال بشرية في مصارعة
الدور الرعوي القديم

تشونيت ١



٨٤
ثيران مع رعاة في وضع متراكب
الدور الرعوي القديم ودور الحصان

وادي إيكي ٣



وادي كيسان ١

٨٥
ثور وراع
الدور الرعوي القديم



٨٦
ثلاث مناظر على تشمل اعداد تسريحة الشعر
الدور الرعوي القديم

وان أميل ١



٨٧
ثلاثة أشكال بشرية
الدور الرعوي القديم

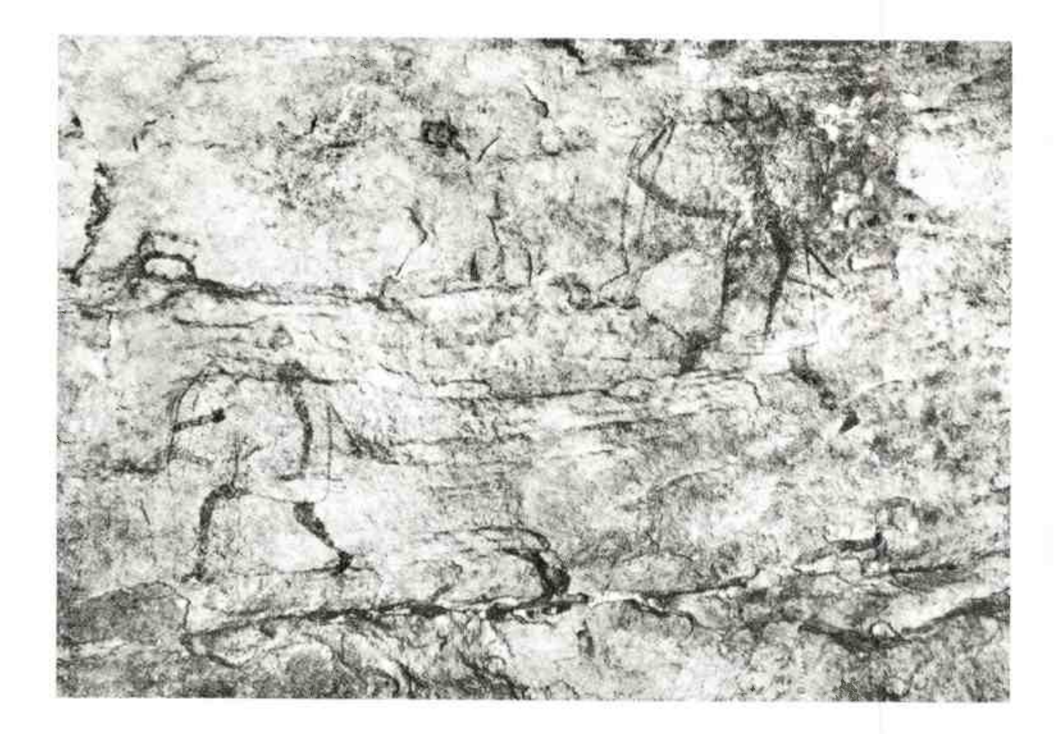
وان أميل ١

٨٨
شكل نسائي يقاد نحو كوخ
الدور الرعوي القديم

٨٩
منظر قتال
الدور الرعوي القديم

وان أميل ١

٩٠
بعض المحاربين من الأعداد
الدور الرعوي القديم





٩١
شخصان ملكيان
الدور الرعوي القديم

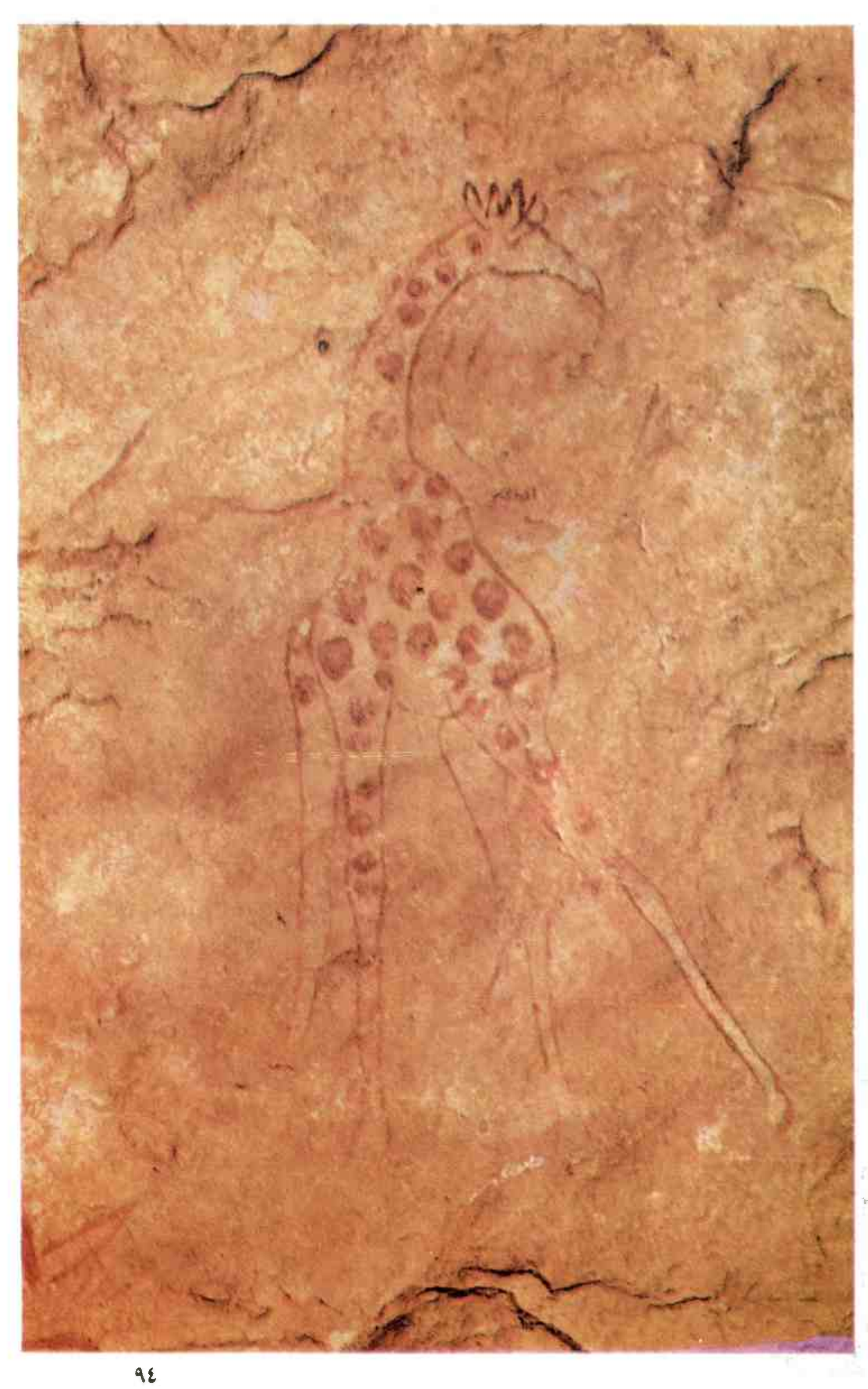
وان أميل ١

وان أميل ١



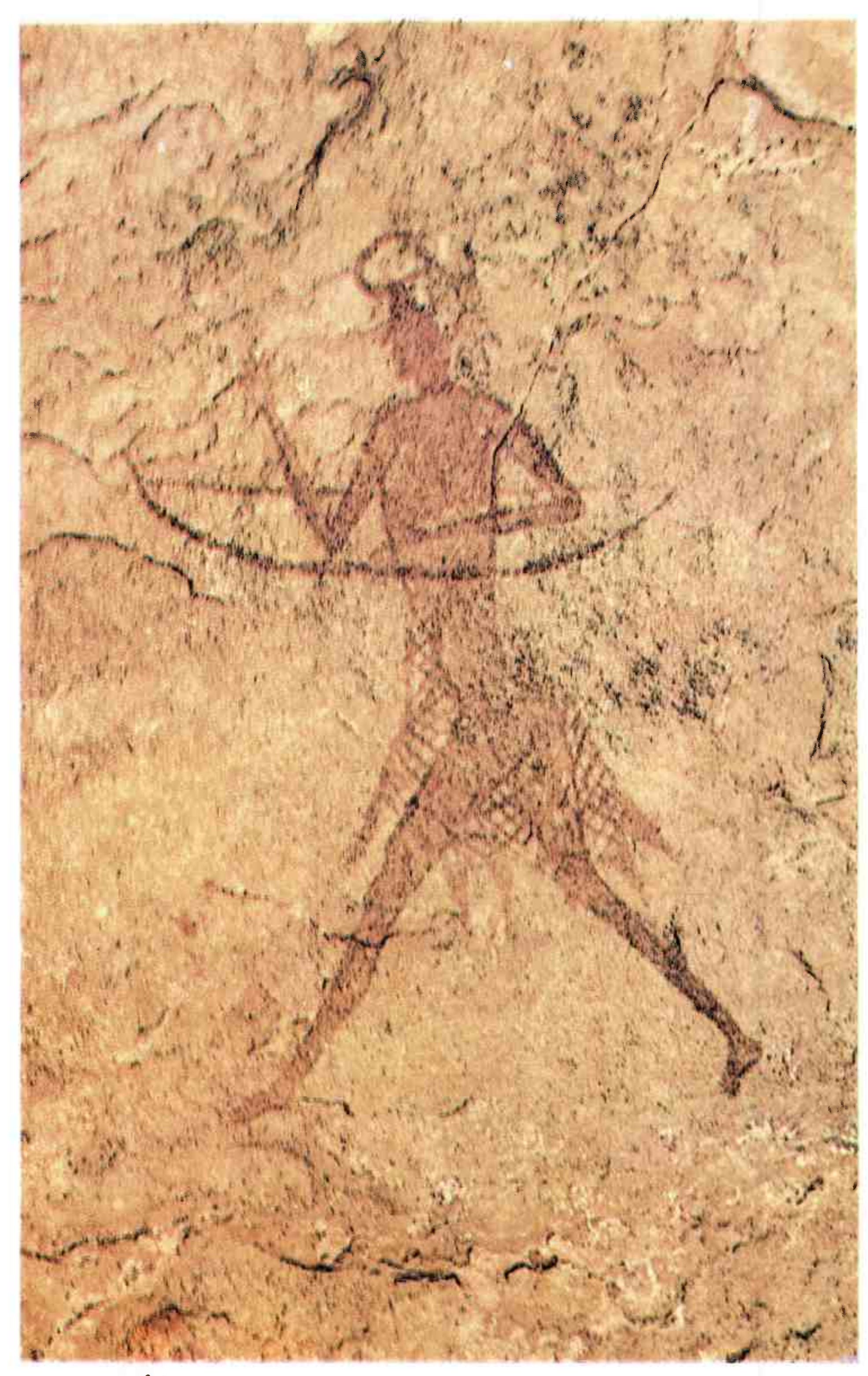
٩٢
حاجزان وأشكال نسائية
الدور الرعوي القديم

٩٣
ثور في حالة سير
الدور الرعوي القديم



٩٤
زرافة
الدور الرعوي القديم

وان أميل ١



٩٥
قناص
الدور الرعوي القديم

وان أميل ١



٩٦
زوج من الثيران في مستويين مختلفين
الدور الرعوي القديم

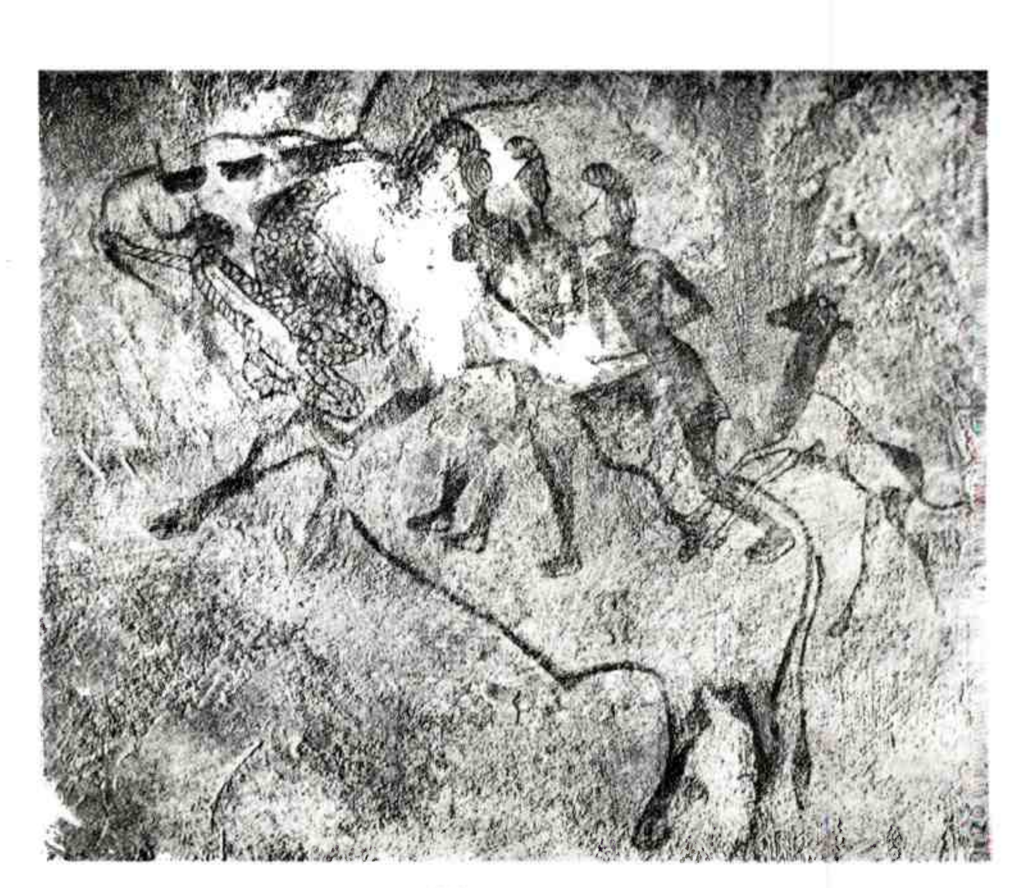
وان أميل ١

٩٧

قنص زرافة صغيرة

الدور الرعوي القديم

وادي كيسان ٢



٩٨

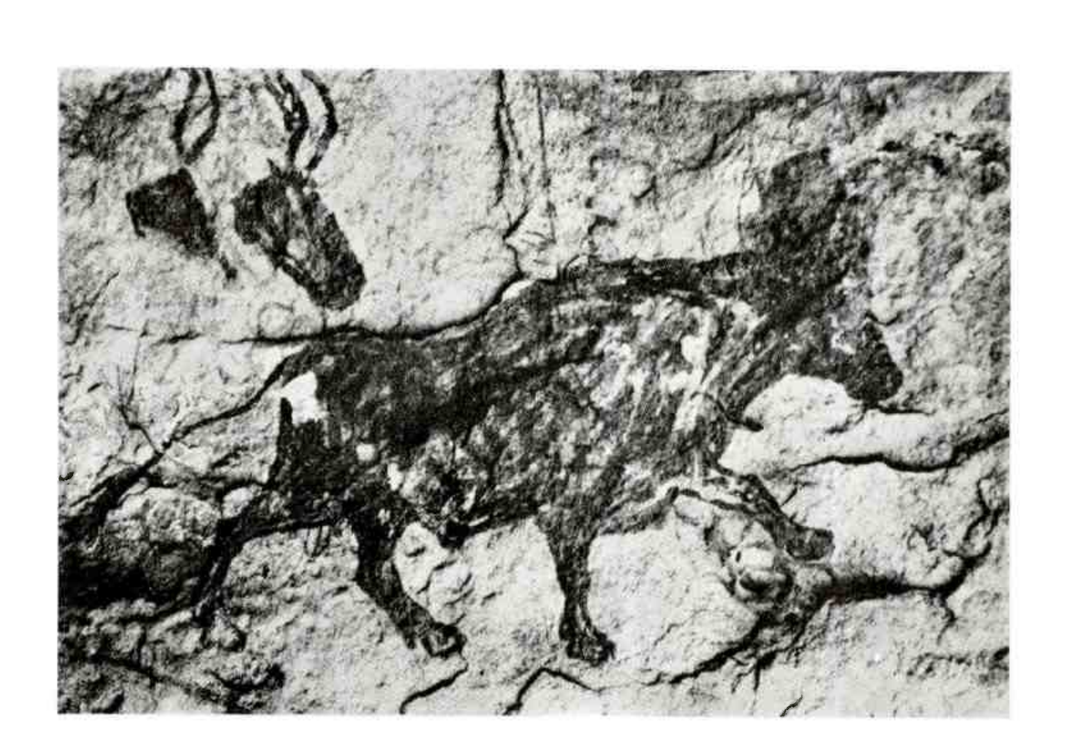
اعادة نسخ رقم ٩

٩٩
قطيع صغير من الثيران
الدور الرعوي القديم

وان أميل ٢

رحرملان

١٠٠
ثور في حالة سير
الدور الرعوي القديم





١٠١
ثور منفصل وقش بالاسود
الدور الرعوي القديم

وان أميل ٣



١٠٢
منظر قنص
الدور الرعوي القديم

عين إيهيد



١٠٣
تفاصيل الرقم ١٠٢
الدور الرعوي القديم

عين إيهيد

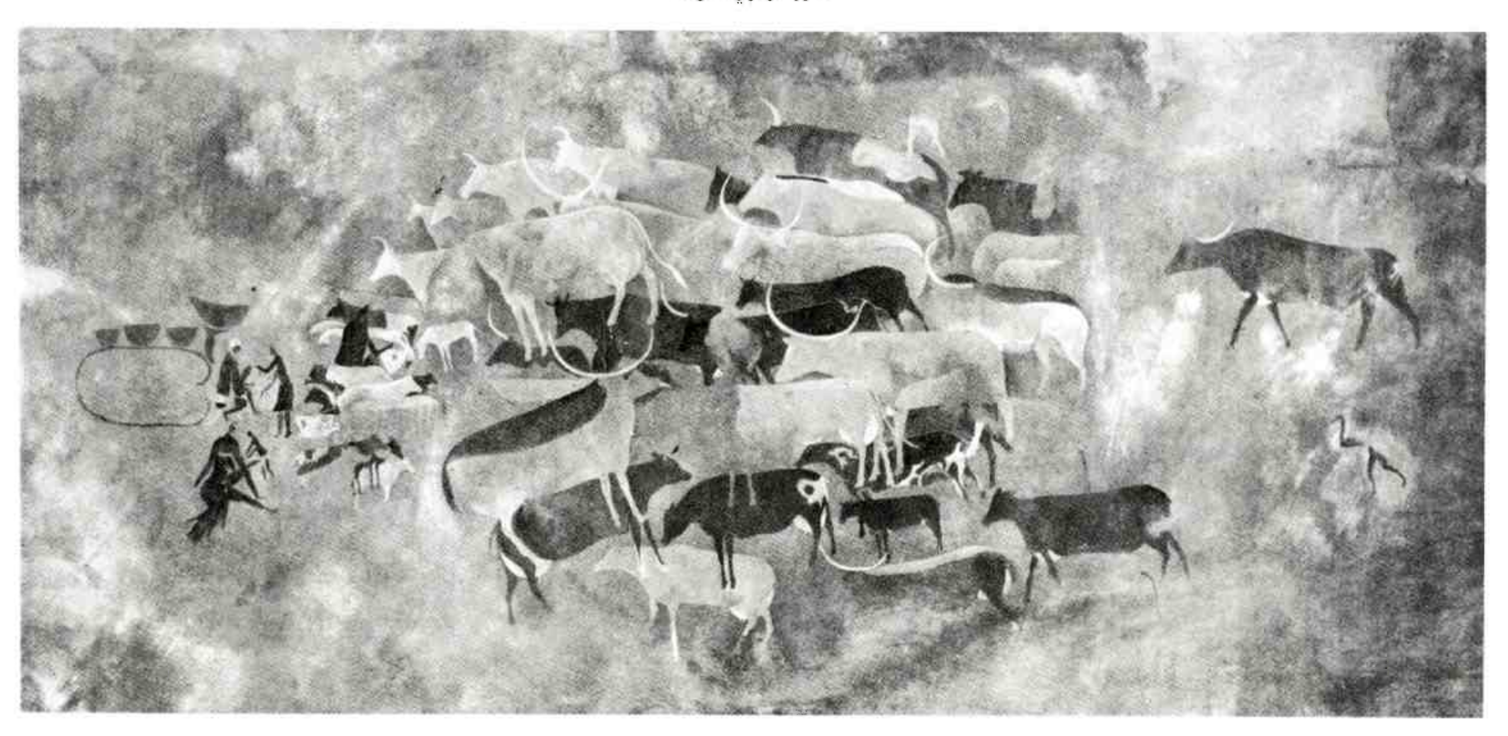


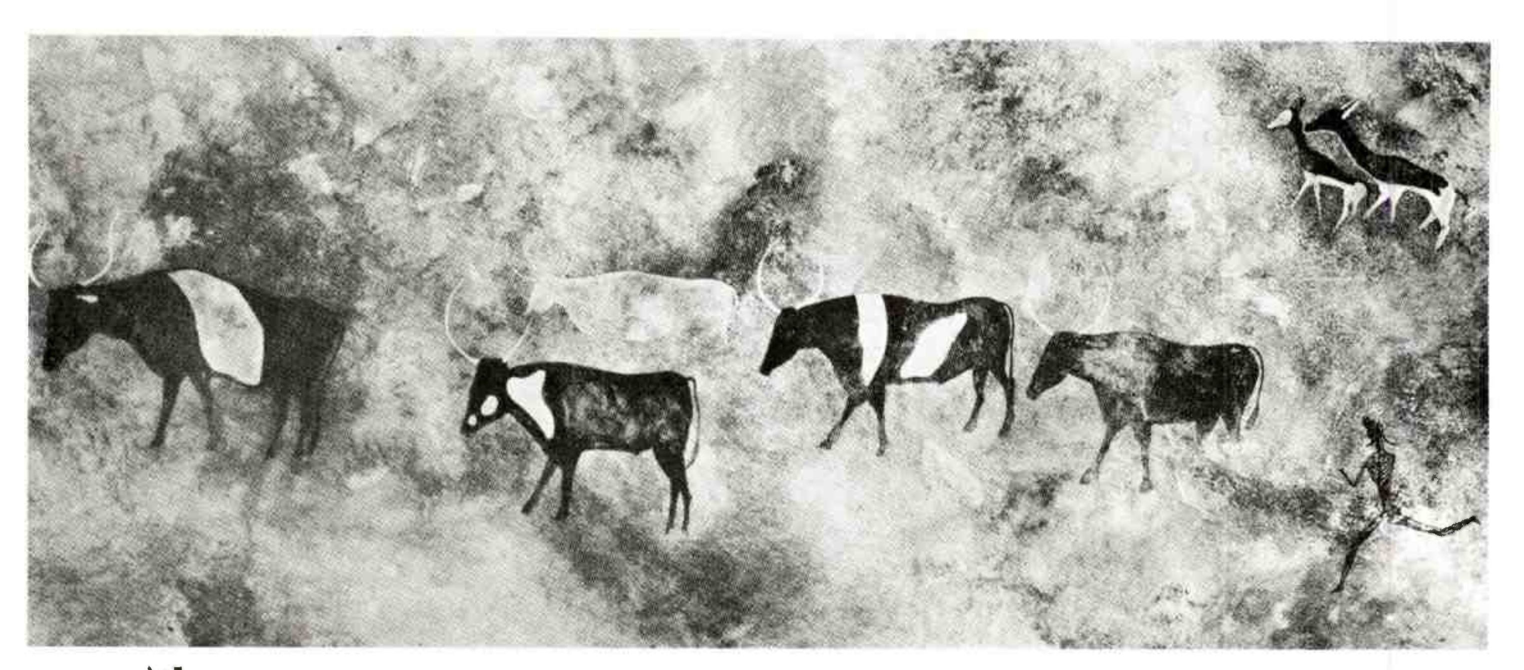
١٠٤
منظر قنص؟ وظهر بها تراكب

وان موهجاج ٤

تشونيت ٢

١٠٥
قطيع كبير من الأبقار مع عملية الحلب
الدور الرعوي المتوسط

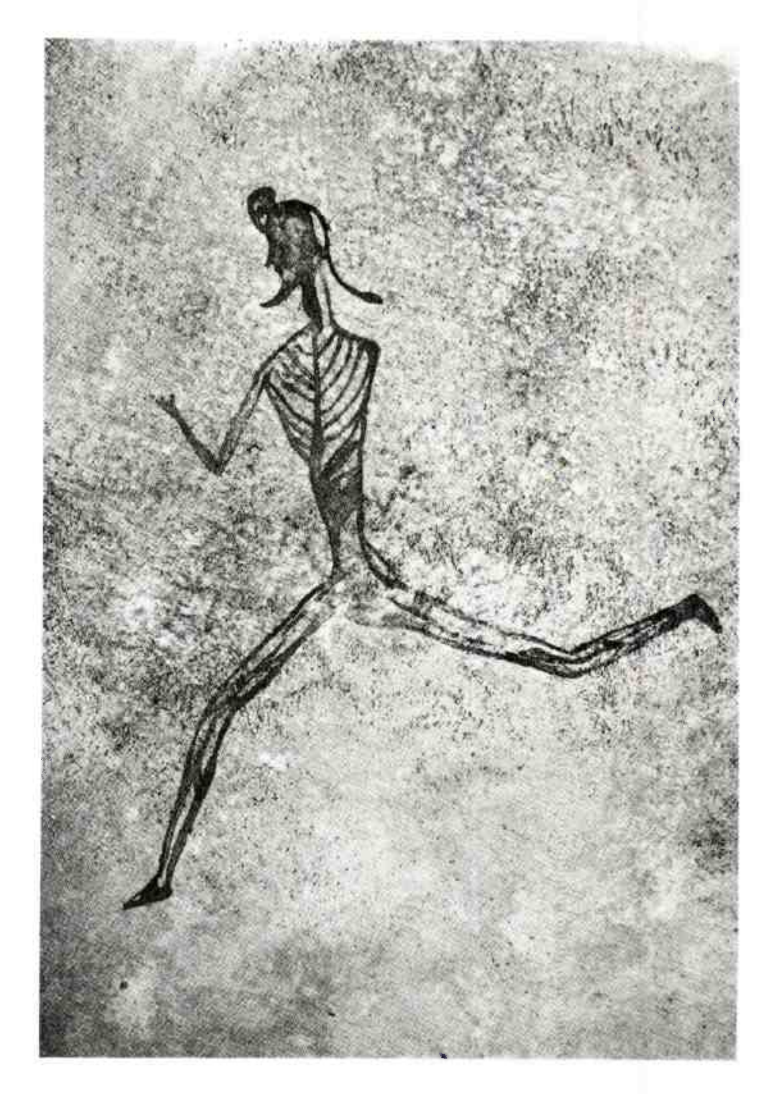




١٠٦
ثيران
الدور الرعوي المتوسط

وادي كيسي ١

١٠٨
شكل بشري في حالة ركض
الدور الرعوي الحديث



١٠٧
وعلان
الدور الرعوي المتوسط





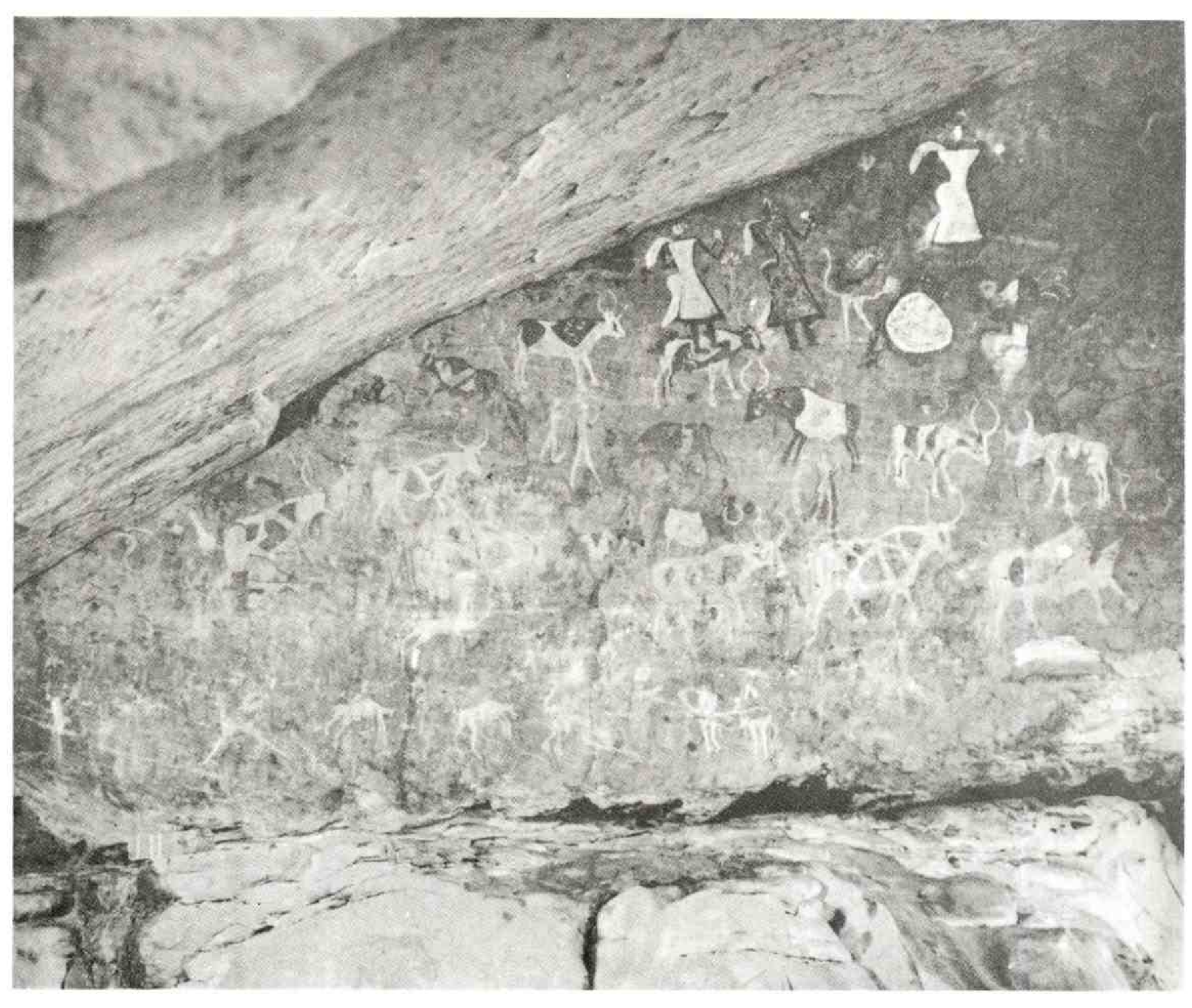
١٠٩
أربعة قرود من نوع آمادرياد
الدور الرعوي المتوسط؟



١١٠
منظر عام للجدار الرئيسي بوان موهجاج
أدوار مختلفة

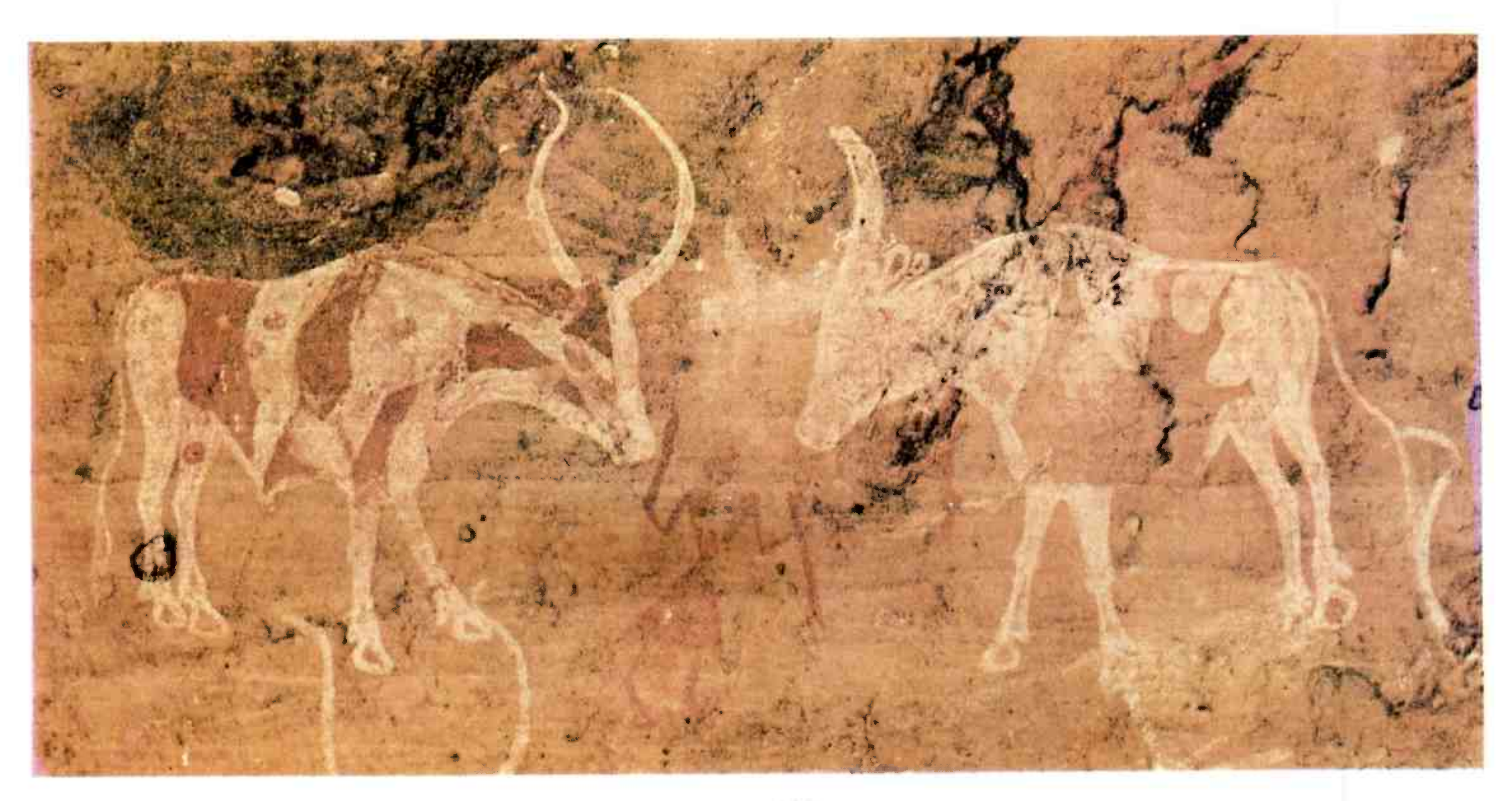
١١١
تفاصيل رقم ١١٠، طابور نسائي
الدور الرعوي المتوسط





١١٢
الجدار الرئيسي بعين عيدي
أدوار مختلفة

عين عيدي ١

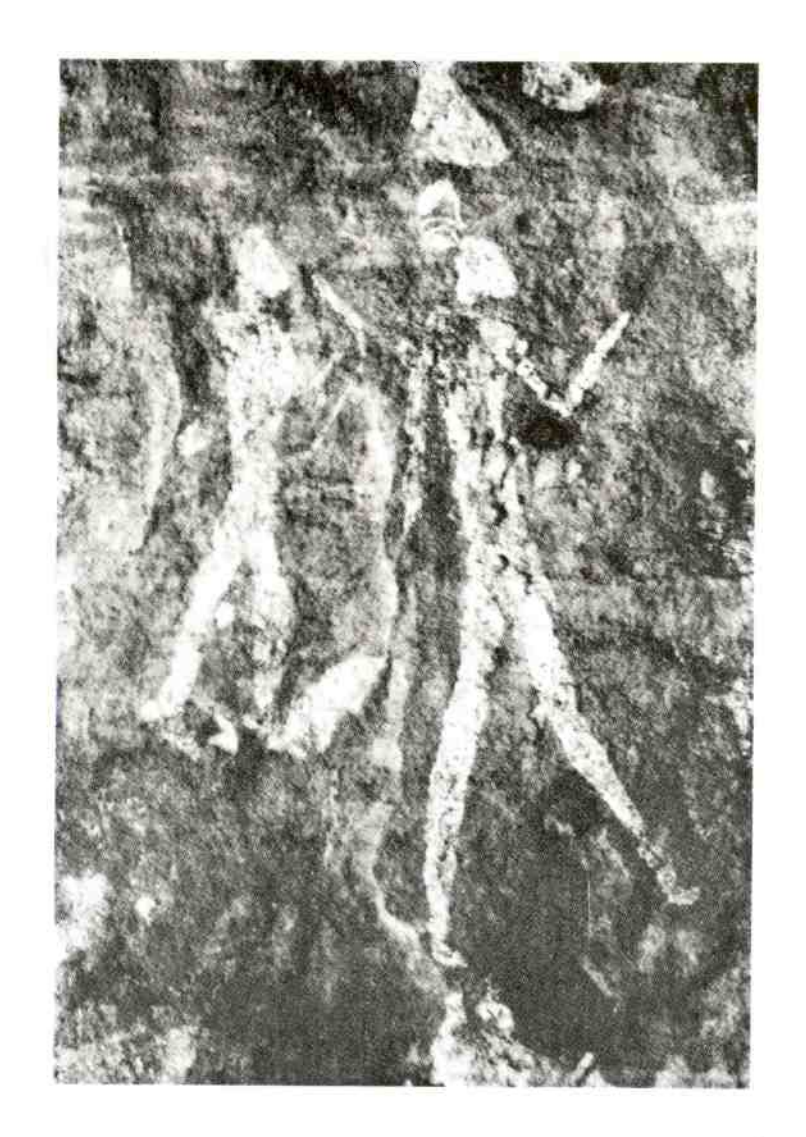


١١٣
تفاصيل الصورة ١١٢، ثوران متقابلان
الدور الرعوي الحديث



١١٤
تفاصيل الصورة ١١٢، ثور رابض
الدور الرعوي الحديث

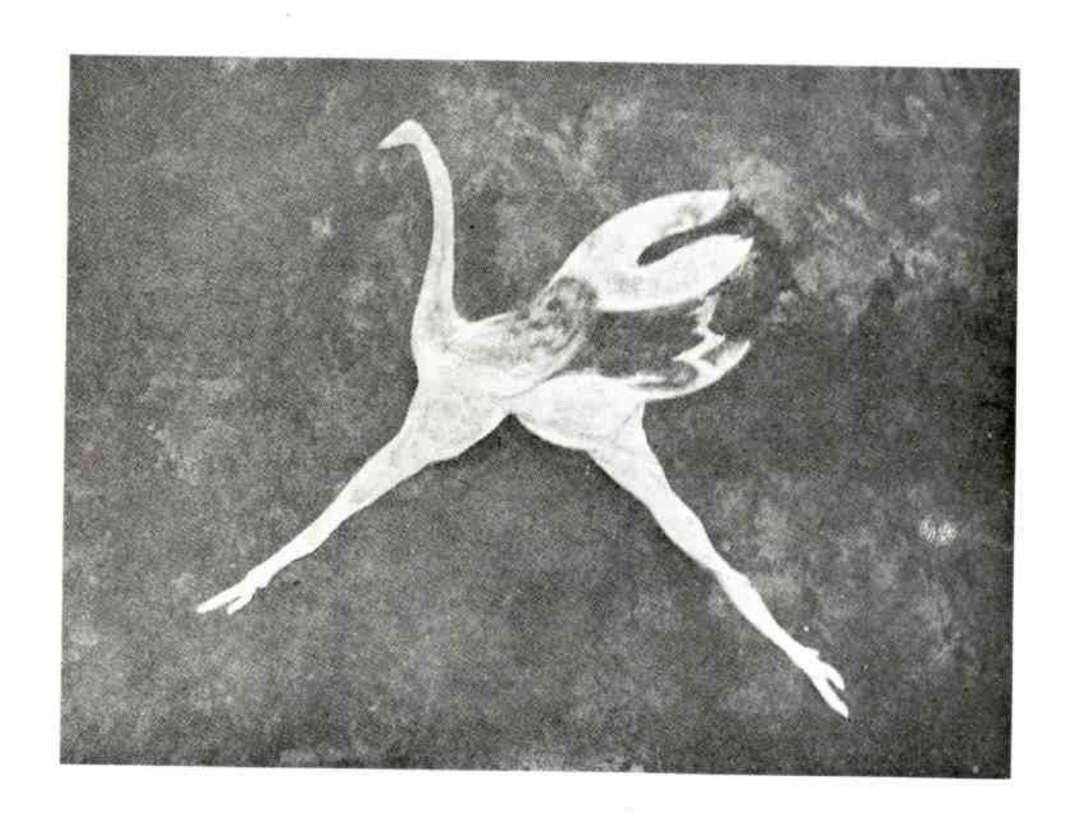
عين عيدي ١



عين عيدي ١

١١٥
تفصيلات رقم ١١٢، راعيان
الدور الرعوي الحديث

١١٦
تفصيلات رقم ١١٢ ـ نعامة راكضة



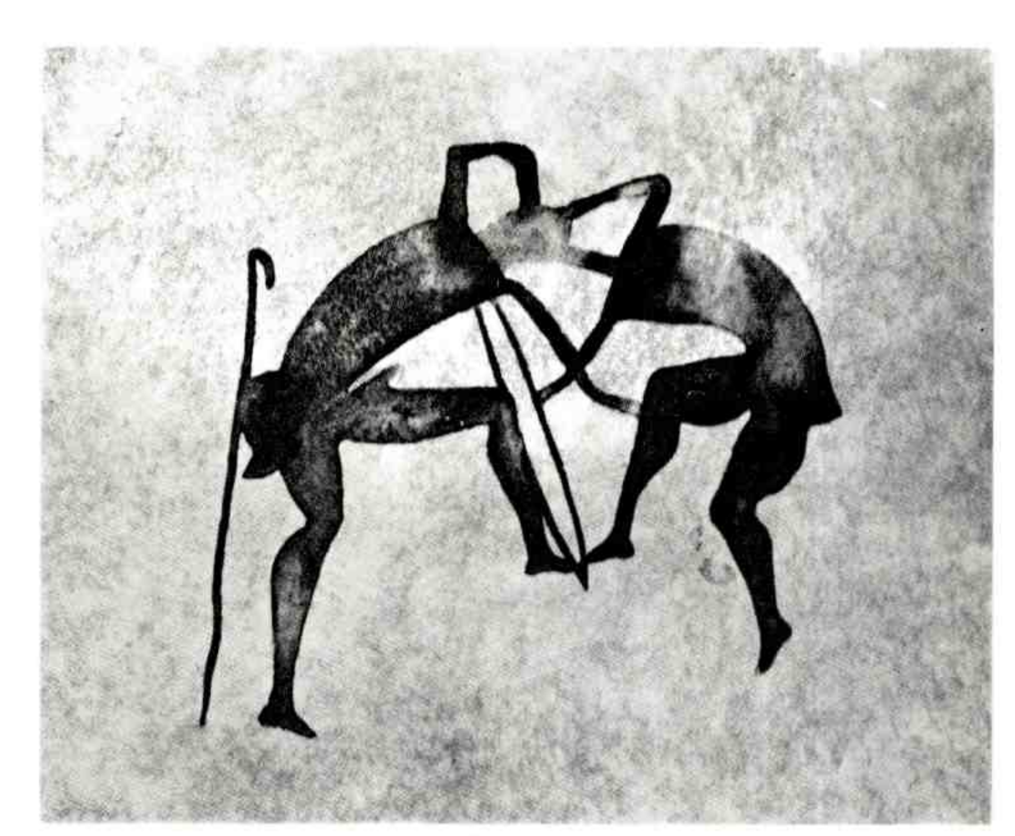


١١٧
منظر عام لجدار تين عنيوين
أدوار مختلفة

تين عينوين

١١٨
تفصيلات رقم ١١، رعاة خضر
الدور الرعوي الحديث

تين عينوين



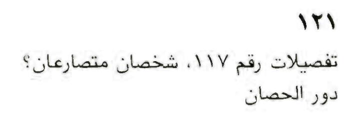
١١٩
تفصيلات رقم ١١٨، منظر مصارعة



١٢٠
تفصيلات رقم ١١٧، شكلان نسائيان
دور الحصان

تين عينوين



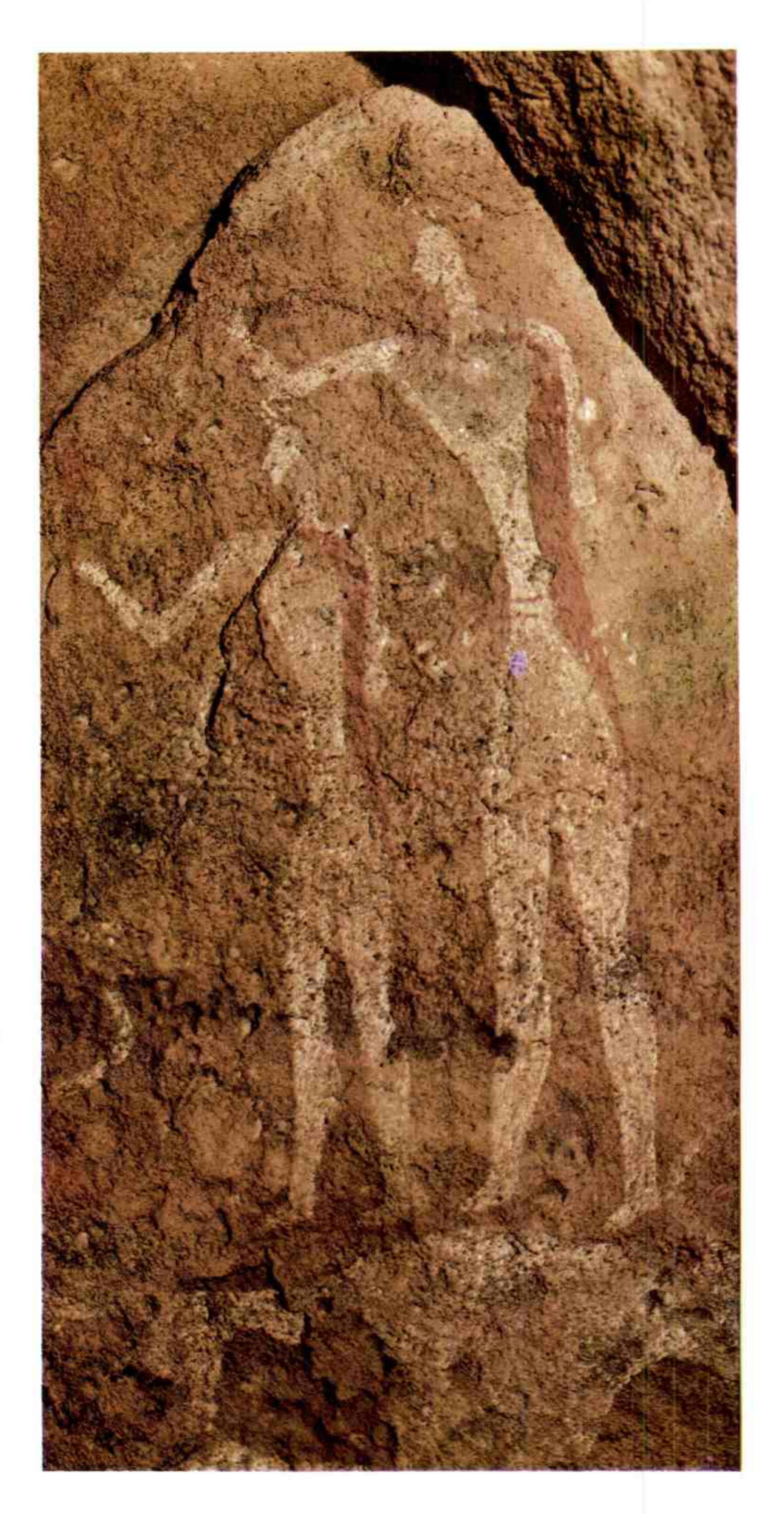


١٢١
تفصيلات رقم ١١٧، شخصان متصارعان؟
دور الحصان



١٢٢
منظر عام لجدار تين عنيو ين
الدور الرعوي الحديث

تين لالان ٢



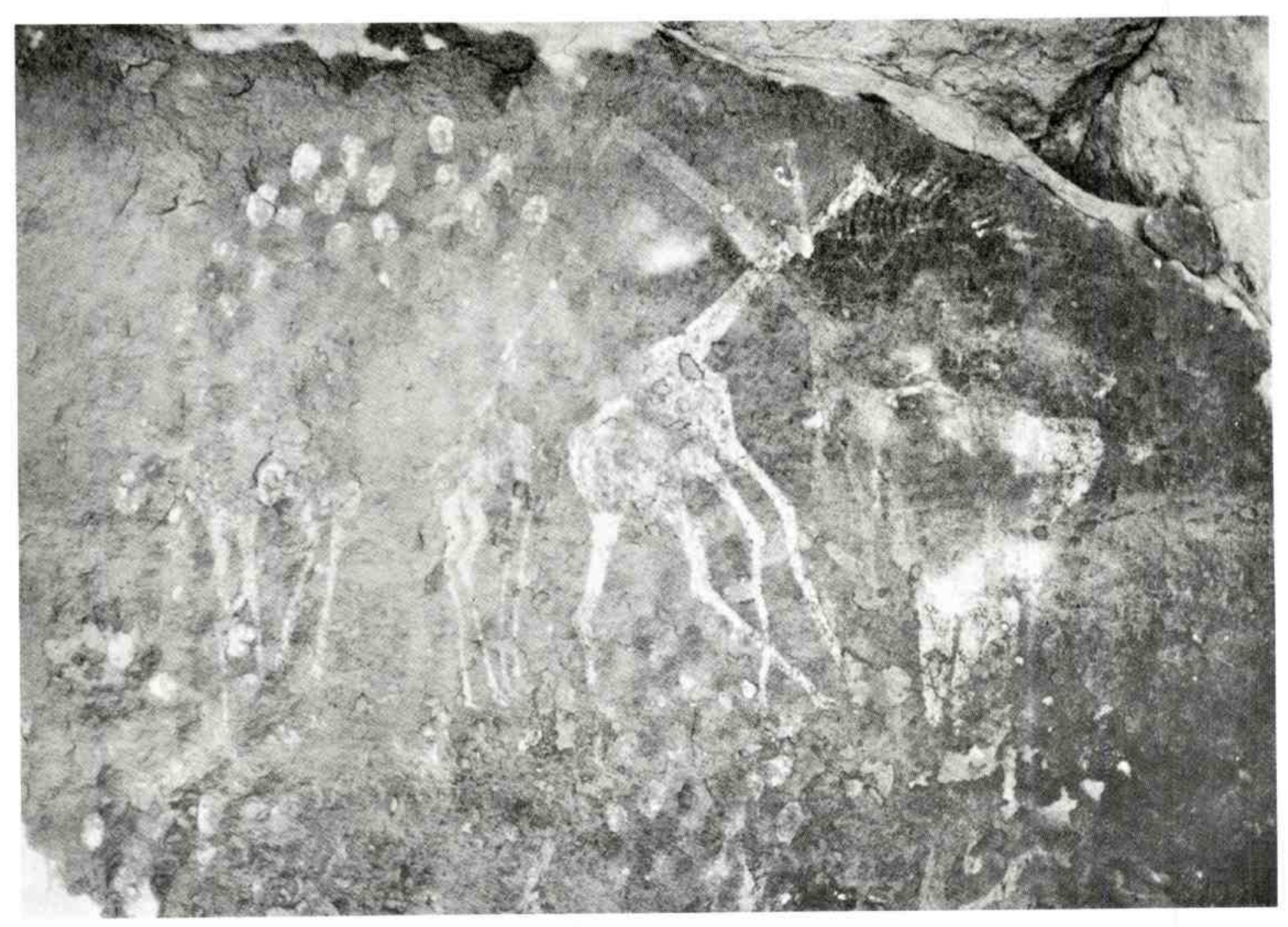
١٢٣
تفصيلات رقم ١٢٢، راعيان
الدور الرعوي الحديث

تين لالان ٢



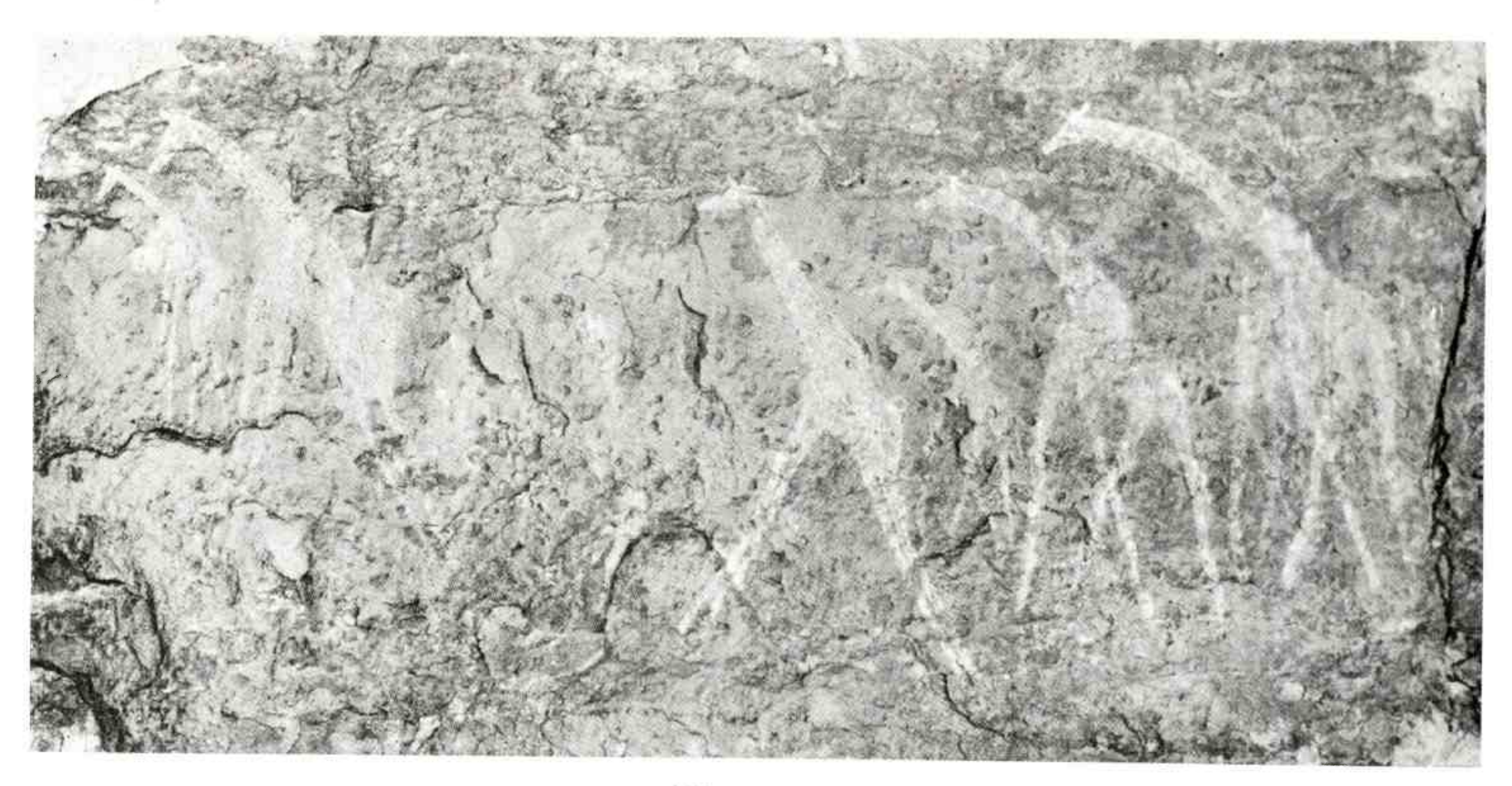
١٢٤
أشكال بشرية وأبقار
الدور الرعوي الحديث

عين عيدي ٢



١٢٥
ثلاث زرافات
الدور الرعوي الحديث

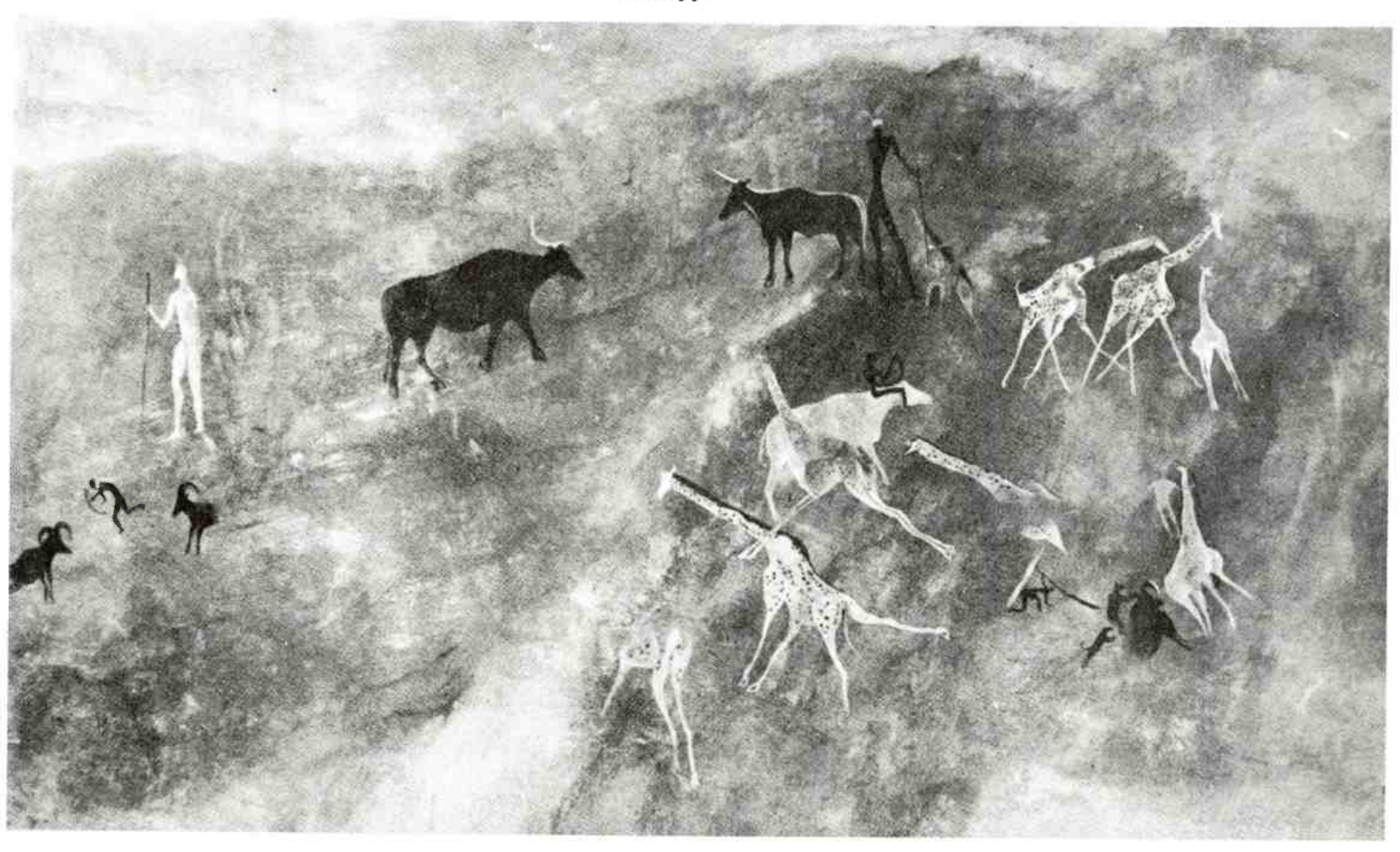
تين العاشق ١



١٢٦
قنص قطيع من الزرافات
دور الحصان

تشونيت ٤

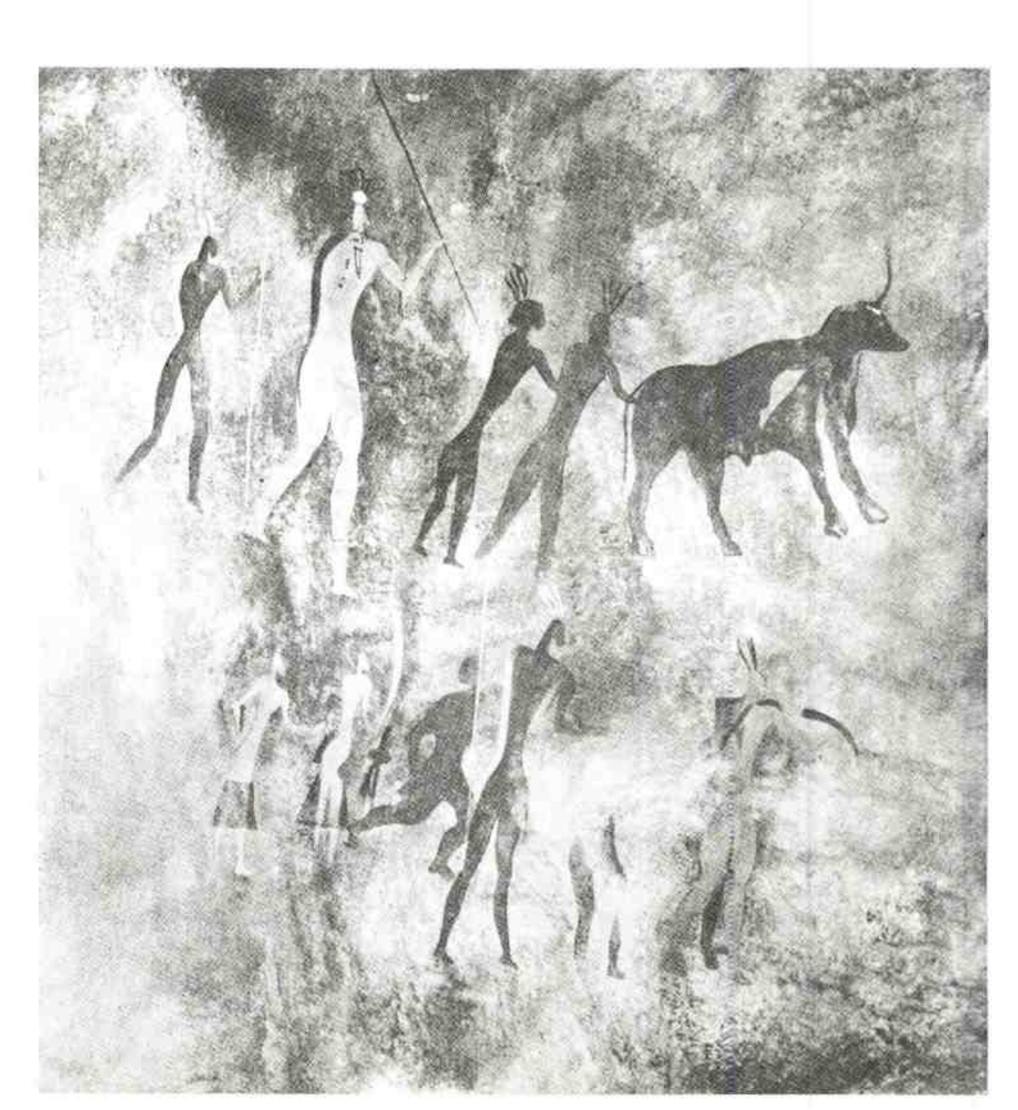
١٢٧
أشكال بشرية وحيوانية مختلفة
أدوار مختلفة

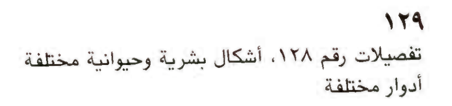




١٢٨
منظر عام لجدار تشو ينت ٥
أدوار مختلفة

تشونيت ٥





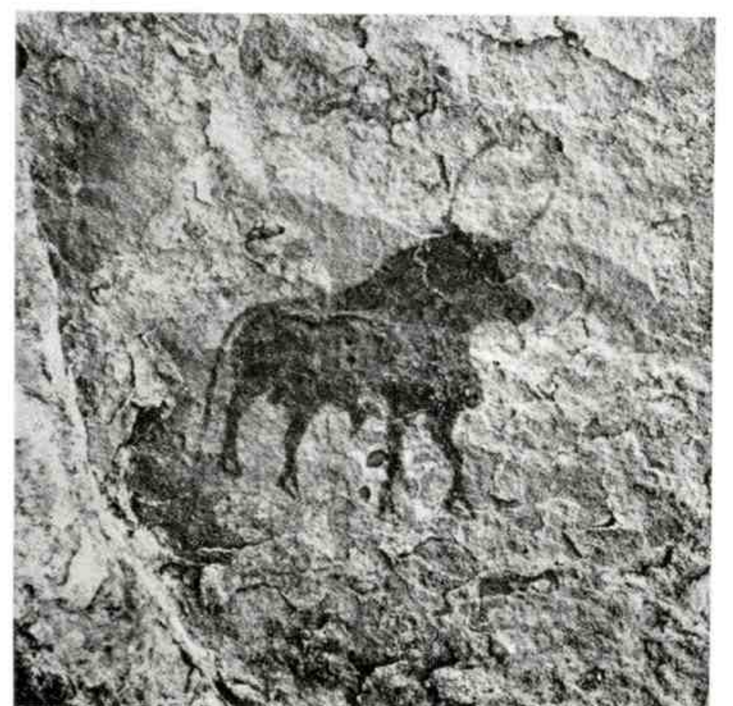
١٢٩
تفصيلات رقم ١٢٨، أشكال بشرية وحيوانية مختلفة
أدوار مختلفة



١٣٠
ستة خيول تراكبت على رعاة من نوع تين لالان
الدور الرعوي الحديث ودور الحصان

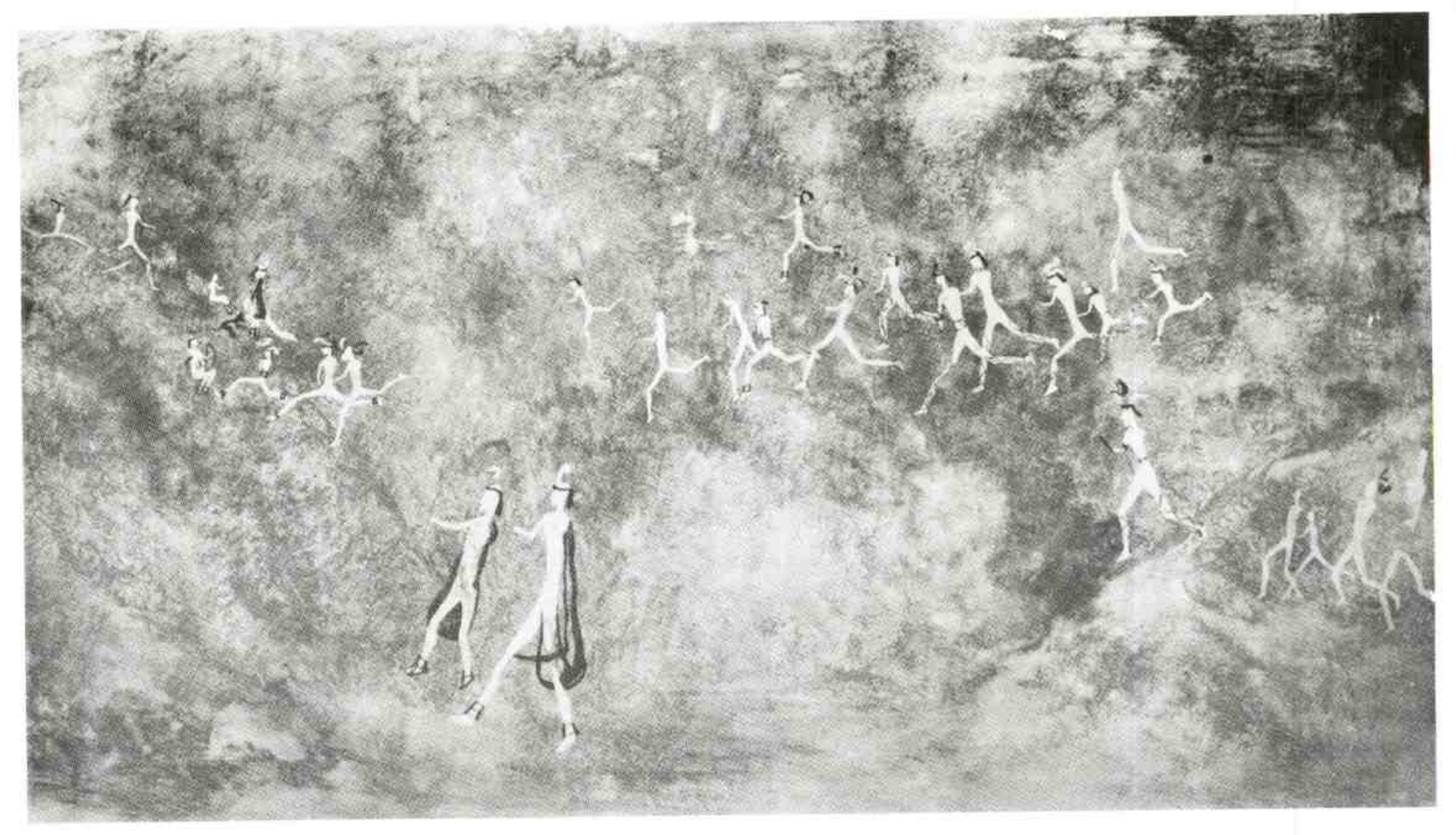
تشونيت ٥

١٣١
ثور منفصل
الدور الرعوي الحديث



١٣٢
رأس شكل بشري بملامح وجه
الدور الرعوي القديم مع لمسات لاحقة



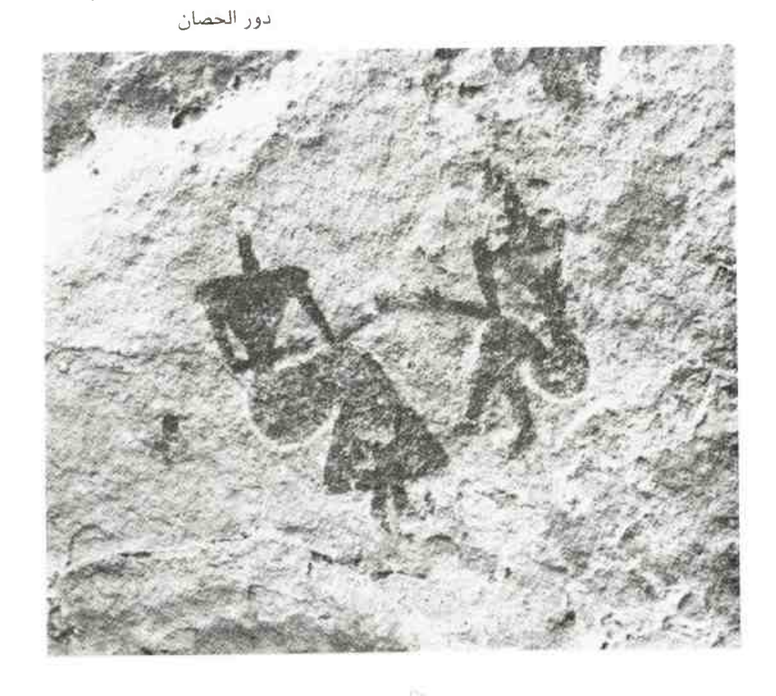


١٣٣
منظر من نوع فرعوني
دور الحصان

وان موهجاج ٦

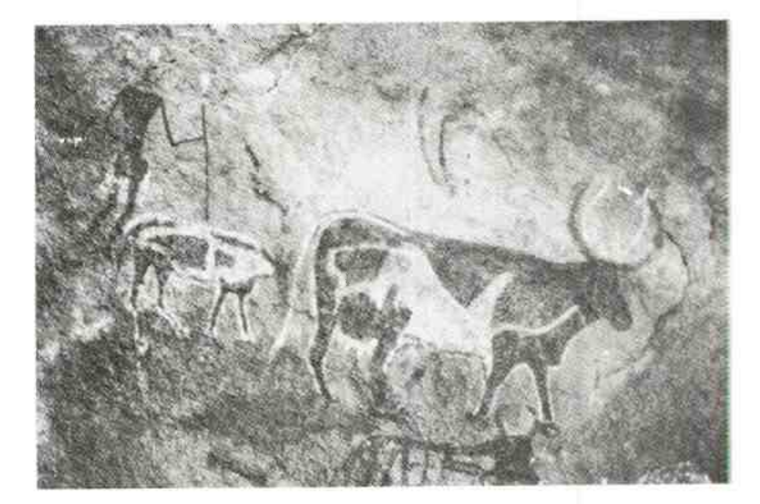
تين العاشق ٢

١٣٤
شكلان بشريان جالسان
دور الحصان

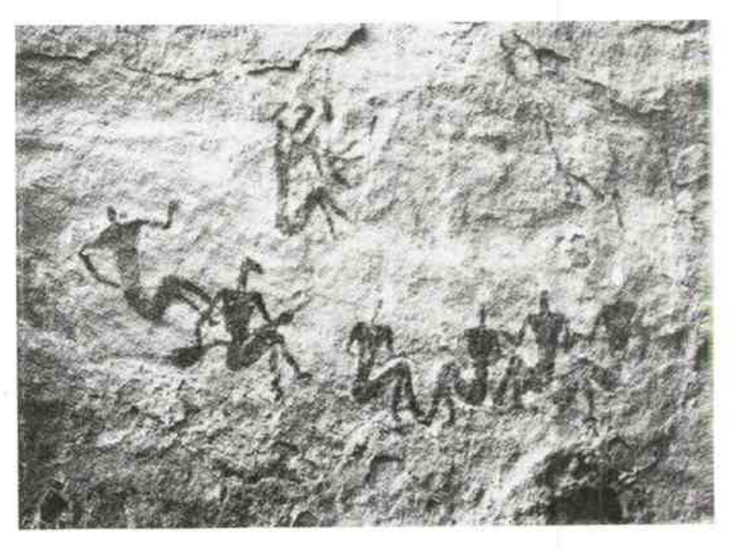


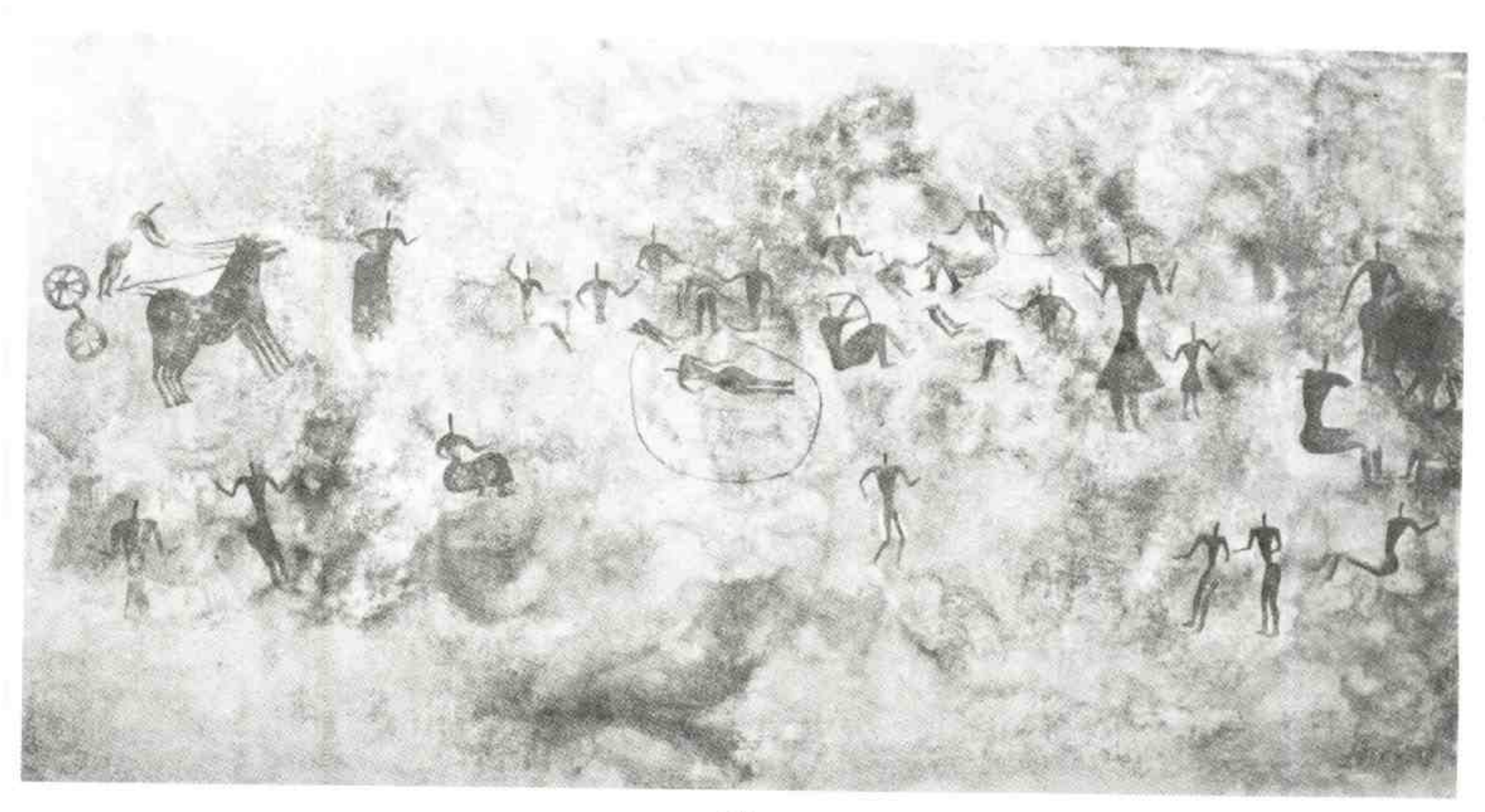


١٣٥
بقرتان وراع
دور الحصان



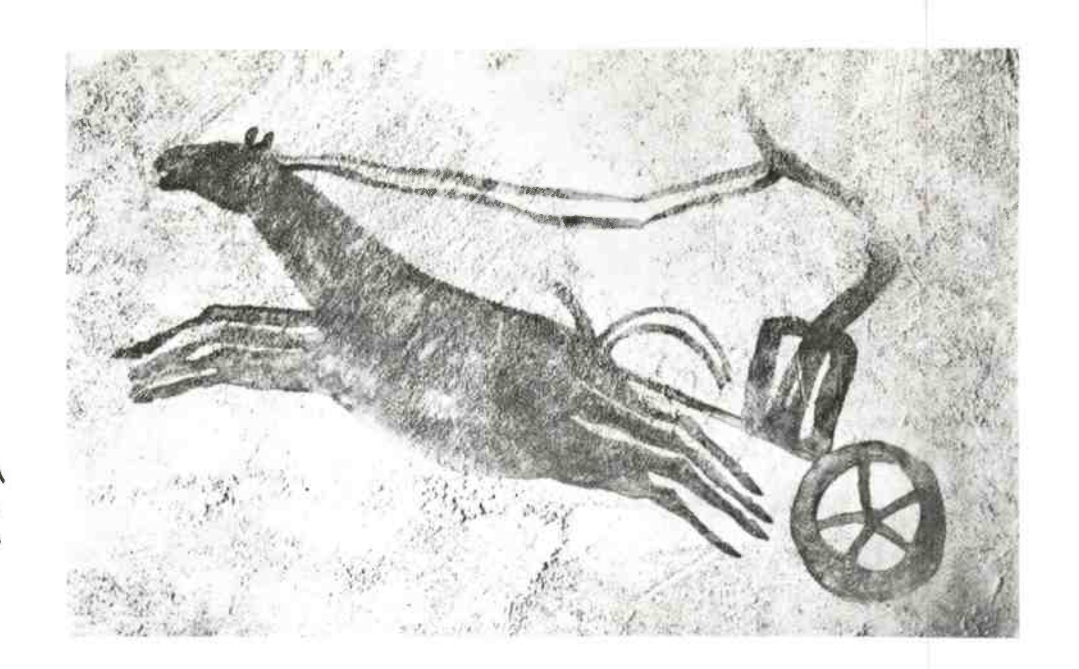
١٣٦
ستة أشكال بشرية جالسة
دور الحصان





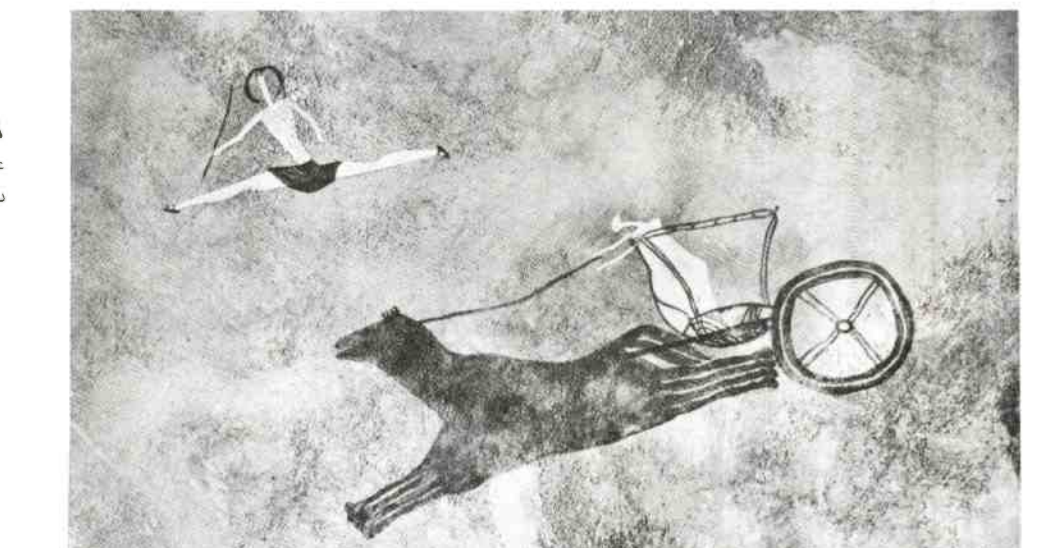
١٣٧
منظر واسع لاسلوب ثنائي المثلث
دور الحصان

وادي كيسي ٢

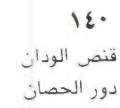


١٣٨
عربة تجرها خيول
دور الحصان

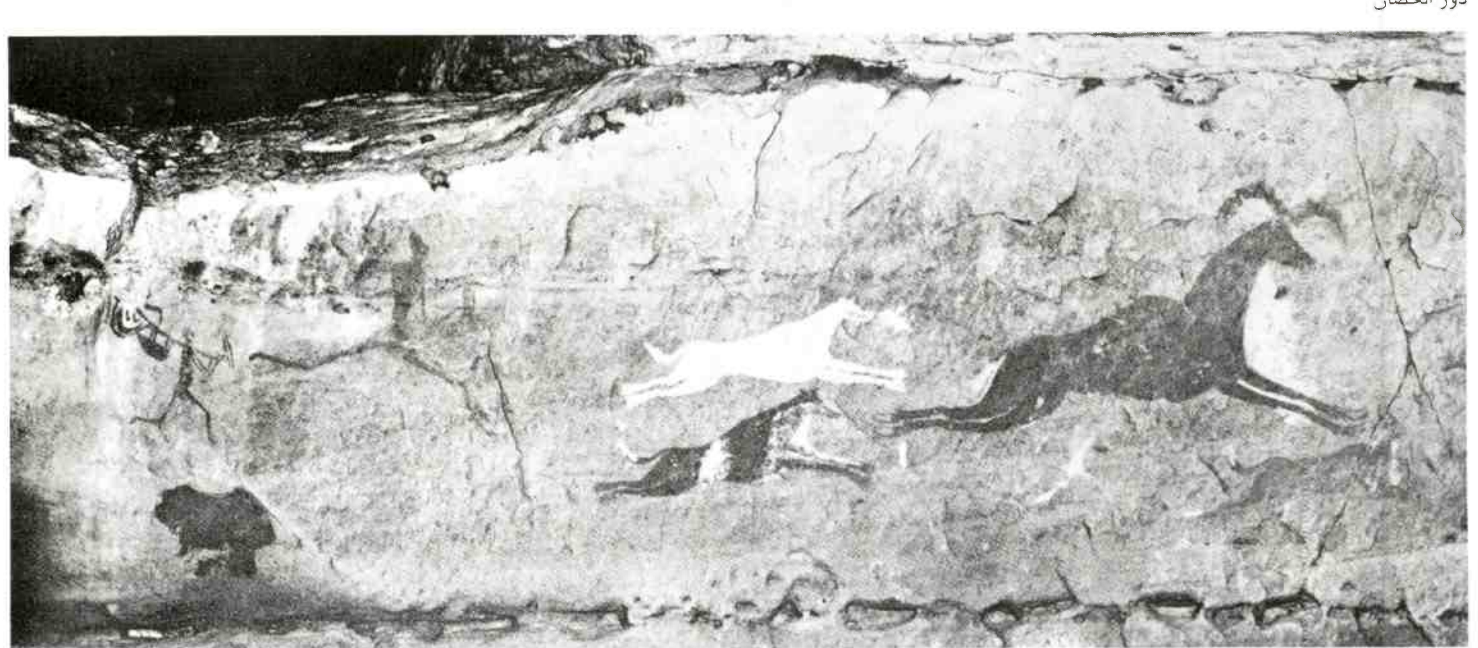
تشونيت ٦

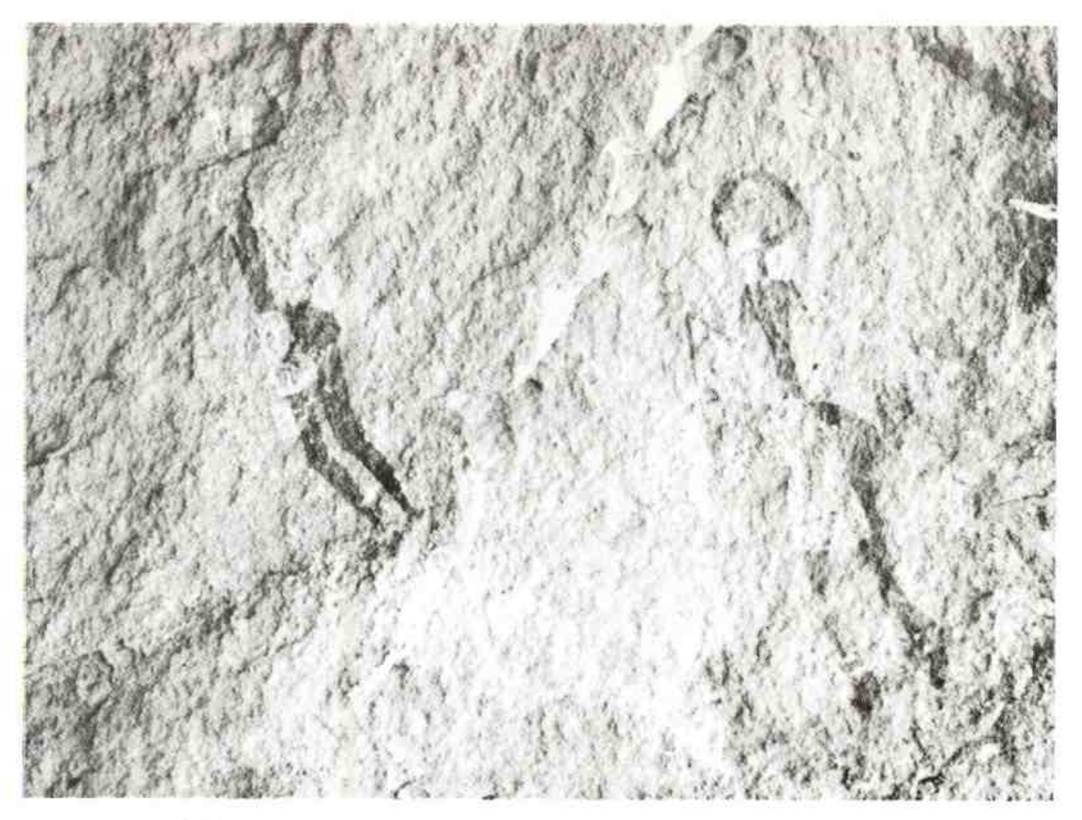


١٣٩
عربة وخيول
دور الحصان



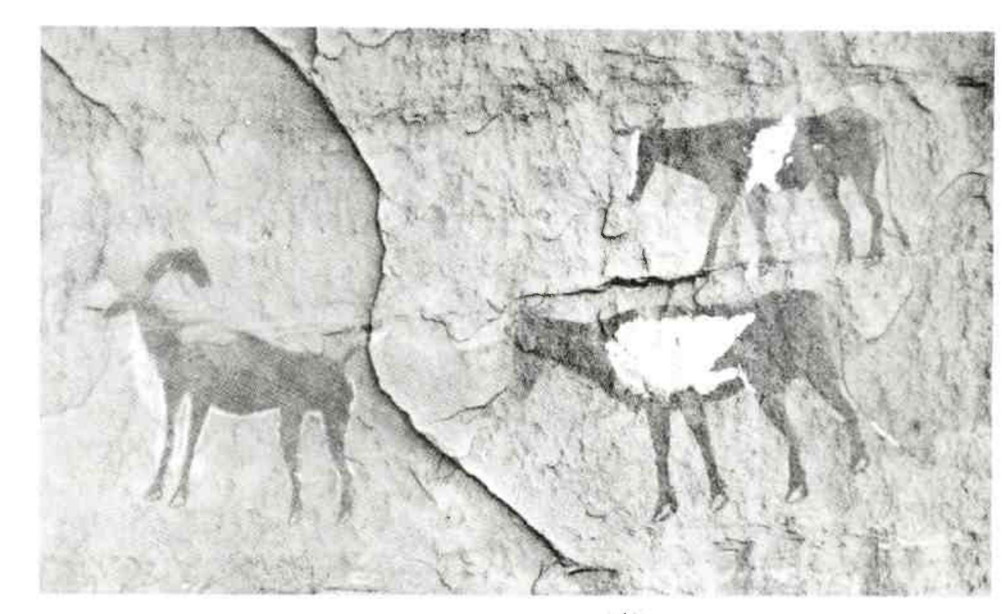
١٤٠
قنص الودان
دور الحصان



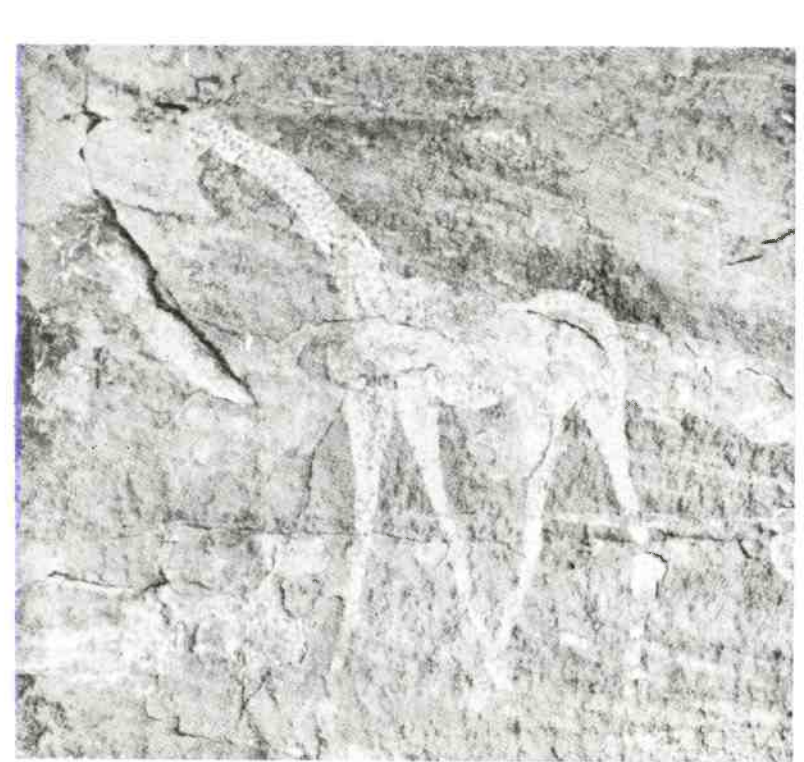


١٤١
شكلان نسائيان
دور الحصان

تشونيت ٦




١٤٢
ماعز
دور الحصان



١٤٣
زرافة
دور الحصان

التقنية التي اتبعت للمسح والاستنساخ

المنقوشات:

بالنسبة للمنقوشات فقد جرى تسجيل فوتوغرافي دقيق بموجب صور سالبة من حجم ٦×٦ و ٢٤×٣٦ وأخذت لقطات في فترات متعاقبة بدءاً بصورة المنقوش في أوضاعه الضوئية المختلفة كلما كان ذلك ممكناً من أجل الحصول على تسجيل مرض.

وقد حاولنا، في المقام الأول، الحصول على تسجيل لعنصر الغشاء ببالغ الأمانة بواسطة لقطات مختلفة باللونين الأبيض والأسود، والألوان المتعددة، وبالمثل اتبعت نفس الطريقة لتسجيل التقنية.

وفي الحالات التي تكون فيها النقوش الهامة من وجهة نظر كرونولوجية وجمالية مشوشة بما طرأ عليها من تراكب نقوش أخرى، أو ظهرت غير جلية بسبب إيقاع داكن للغشاء، فقد التجأنا فيما بعد إلى ملء الخدوش بالجص السائل، وإذا ما كانت أحجام الرسوم كبيرة فان اتباع تقنيات أخرى يجعل الأمر غير مجد.

وقد تعمدنا التخلي عن طريقة الاستنساخ اليدوي التي قد تغير روح النقش نفسه بسبب الايقاع الأبيض والأسود أو الكفاف المظلل.

وكما سبق أن لاحظنا فان بعض الجدران توفر سلسلة من التراكب والتكرار المفيدين لأغراض الكرونولوجية النسبية، وحتى تتجلى هذه الجدران بوضوح فقد أجريت عملية أخذ الرسوم الفوتوغرافية من مسافات مختلفة لكل الجدار أو لبعض أجزائه.

الرسوم:

رغم أن الأعمال القديمة جداً تكون غالباً منفذة بأصباغ رفيعة وشديدة المقاومة تزيد على مقاومة تلك الأنواع التي استعملت في فترات حديثة، ومع ذلك فان بعضها يرى بسهولة، وطريقة تعرضها وعملية الأمطار قد تضافرت على احداث تلف جزئي بها أو اختفائها وراء غشاء متراكم على الصخر، إلا أن فحصاً دقيقاً للصخر بالعين المجردة أو بمساعدة العدسات يتيح امكان تعيين أثر خفيف للون، وفي هذه الحالة لا غنى عن تطرية الجدار بالماء حتى تتخلص الألوان من القشرة السطحية وتبرز للعيان، مع إلتزام الحذر الشديد وتقييد تكرار الطريقة نفسها، وإذا ما كانت هذه ضرورية أحياناً لاستجلاء أعمال هامة فانها قد تجر إلى تلف سريع إلى العمل ذاته.

وفي حملة سنة ١٩٥٩/١٩٥٨ اكتشفت بعض الأعمال في مخابيء سبق زيارتها في الحملة السابقة وفي ذلك ما ينبيء على ما لا يزال مخبئاً في نفس المكان الذي عملنا به.

لقد جرى إستنساخ الرسوم بالصاق ورق من مادة لدنية شفافة على الجدار المرسوم ويحكم الورق بواسطة شريط لاصق حيث لا يستوى السطح. ثم يجري رسم كفاف الأشكال على الورق بفرشاة ناعمة ودقيقة جداً بعد أن تغمس في صباغ مغرى أبيض قليل السيولة.

لقد أجرينا تجارب بمختلف الوسائل مثل الحبر الصيني وأقلام الرصاص العريضة ومن مغرة من غير اللون الأبيض، وفشلت كل هذه الوسائل في تقديم نتائج نرتاح إليها.

وعند اتمام هذه العملية الأولى التي يتم بموجبها الحصول على الرسوم وابعاده بكامل الأمانة يجري بعد ذلك فرز عينات ألوان الجدار الصخري إلى حين الحصول على الايقاع اللوني المضبوط. وتجري على أنسب عينة تجارب اللون على الرسوم بما في ذلك مفردات هذ الرسوم والتي تصنف بمالها من تراكب والتفاوت الايقاعي الذي يميزها.

وعندما تتم هذه المرحلة من الاستنساخ في موقع العمل ذاته يجري بعد ذلك التنظيم النهائي للرسوم وتوضع على لوحات ورقية كبيرة مقواة بالقماش داخل المختبر طبقاً لطريقة جديدة استحدثها بييرو قوتشوني وذلك بطرح طبقة من الجص والرمل على كامل مساحة اللوحة، و يمد بعد ذلك عليها اللون المطابق للون الصخر من أجل الحصول على أرضية رملية للصورة.

إن الصور الفوتوغرافية للرسوم الأصلية قد أخذت على رقائق مسطحة من نوع ديا ـ كولور حجم ١٣×١٨.

الملاحق

مستودعات ومناطق الدفن
نتائج الحفريات والاختبارات المعملية

قد توجب تقديم نتائج الأعمال التي أجريت على مواد المستودعات المكتشفة خلال الحملتين الاخيرتين ١٩٥٨-١٩٥٩ و ١٩٦٠-١٩٦١، علاوة على دراسة الوثائق الخاصة بالفنون الصخرية. ففي الحملة الرابعة ١٩٥٨/١٩٥٩ حفر أول مستودع تطابقي في وان موهجاج للاختبار. وبمقارنة المعطيات الناتجة استؤنفت الأعمال خلال الحملة الخامسة ١٩٦٠/١٩٦١ لتعميق الحفر الذي بديء فيه وتوسيع البحث عن مستودعات في المنطقة المحيطة به والتي تبنيء عن وجود تماثل في المميزات معه واحتمال وجود صلة مع الأدوار القديمة للفن الصخري.

وبهذا فقد استطعنا إلى هذا التاريخ تحديد ١٢ مستودعاً، ثمانية منها واسعة وسالمة وتغطي في كاملها مساحة تزيد على ألف متر. لقد تم تحديد كافة هذه المستودعات وهي تغطي الجهة الجنوبية الغربية من الكتلة الجبلية[١] في شكل نصف دائرة مركزها تشوينت وبنصف قطر طوله ثلاثون كيلومتراً تقريباً.

وهناك من الأسباب ما يجعلنا نعتقد أن أبحاثاً أخرى موسعة حسب مخطط دقيق يستند على ما تم انجازه يمكن أن يوفر نتائج أخرى مماثلة.

وفيما يلي جدول لأسماء المستودعات المحددة مع وصف مجمل للميزات الذاتية لكل منها، إضافة إلى نتائج البحث الموضعي والتحاليل المعملية التي وردت إلينا إلى هذا اليوم. وخلافاً للملاحظات المذكورة، فانه دون ريب أن المعطيات التي توفرت من مختلف المستودعات تعود إلى المركبات التطابقية غير المتغيرة:

(١) وان موهجاج (وادي تشوينت، قاع الوادي)، مخبأ رسوم، جرى الحفر عند الطرفين. معطيات كربون١٤.

(٢) - وأن أميل (وادي تشوينت، قاع الوادي)، مخبأ رسوم، جرت عملية الحفر ووجدت مواد طمر حديثة.

(٣) - تقزلت الثاني (وادي تشوينت، قاع الوادي)، مخبأ رسوم، حفر اختباري، ١٤٤ معطيات كربون١٤ تحت الدرس.

(٤) - كيسان (وادي كيسان، من روافد تشوينت، قاع الوادي)، كهف رسوم، للحفر متقبلا.

(١) إن كمية المستودعات التي جرى تحديدها، والثلاثة منها التي اختبرت للتوجيه الكرونولوجي تتاح بالطبع إلى وقت طويل من العمل. ونتائج الأبحاث المعملية المتعلقة بحصاد الحملة الخامسة سوف لن تكون جاهزة قبل طبع هذا الكتاب.
وبذلك لا نستطيع سوى تقديم النتائج المتوفرة وبشكل مختصر، أما التفاصيل فستكون موضوع نشرة مستقلة.

(٥) - إيبراوسن (وادي إيبراوسن، من روافد وادي أنشال، قاع الوادي) مخبأ رسوم، للحفر مستقبلا.

(٦) - فوزيجارن (وادي فوزيجان، السطح الأول) مخبأ رسوم، بجانبه منطقة دفن، حفر اختباري، معطيات كربون١٤. ١٤٦

(٧) - أنشال١١١ (وادي أنشال، السطح الأول) مخبأ رسوم ونقوش، للحفر مستقبلا.

(٨) - أنشال٢٢٢ (وادي أنشال، قاع الوادي)، مستودع غير أكيد، جدار يحتوي على نقوش، بعضها مدفون جزئياً.

(٩) - عين إيهيد (وادي تشوينت، قاع الوادي) مخبأ رسوم، ترسبات رفيعة، حفر اختباري، معطيات كربون١٤.

(١٠) - إمها (وادي إمها، السطح الأول)، مخبأ نقوش، منطقة دفن متغيرة حفر اختباري، معطيات كربون١٤.

(١١) - وان طابو (وادي تشوينت، قاع الوادي)، مخبأ رسوم، حفر اختباري تأكد وجود كوخ خشبي، معطيات كربون١٤.

(١٢) - وادي تلوكات (وادي إمها) مخبأ رسوم، حفر اختباري، رسوم مغطاة بترسبات، ١٤٧ معطيات كربون١٤.

لقد تحدد وجود المستودعات الانثروبوزوئية عند أقدام المخابيء المتفاوتة الاتساع والناجمة عن تعرية رضيخية حرارية Thermoclastic Erosion بقاعدة المركبات الرملية الديغونية الخشنة التي ترتفع على طول قاع الأودية وكذلك عند السطوح الأولى. وفي الغالب فان المخابيء التي تستضيف طمراً تكون مغطاة بالرسوم وفي القليل النادر بالنقوش، التي تنتمي إلى فترات مختلفة وأدوار متفاوتة. ويظهر أن أقدمها فقط له صلة بالترسبات المتكونة عند القاعدة. وهي متجانسة، تتناوب فيها المواقد والرماد مع بقايا أغذية ومصنوعات في مركب تراب غباري تمسكه عند السطح طبقة رملية طينية مضغوطة وكتيمة إلى حد غير قليل. وقد التصقت هذه الطبقة، في أغلب الحالات، بالجدران الداخلية للمخبأ، وحيث يكون العمق شديداً وتخف كلما اتجهنا إلى الخارج، وقد حدثت بسبب ظاهرة فيضانية في أزمنة غابرة.

لقد اختبرت المستودعات المعروفة للتوجيه الكرونولوجي فقط، أما وان موهجاج فقد حفر بمزيد من التوسع.

وفيما يلي نقدم النتائج المتوفرة إلى هذا اليوم:

فوزيجارن:

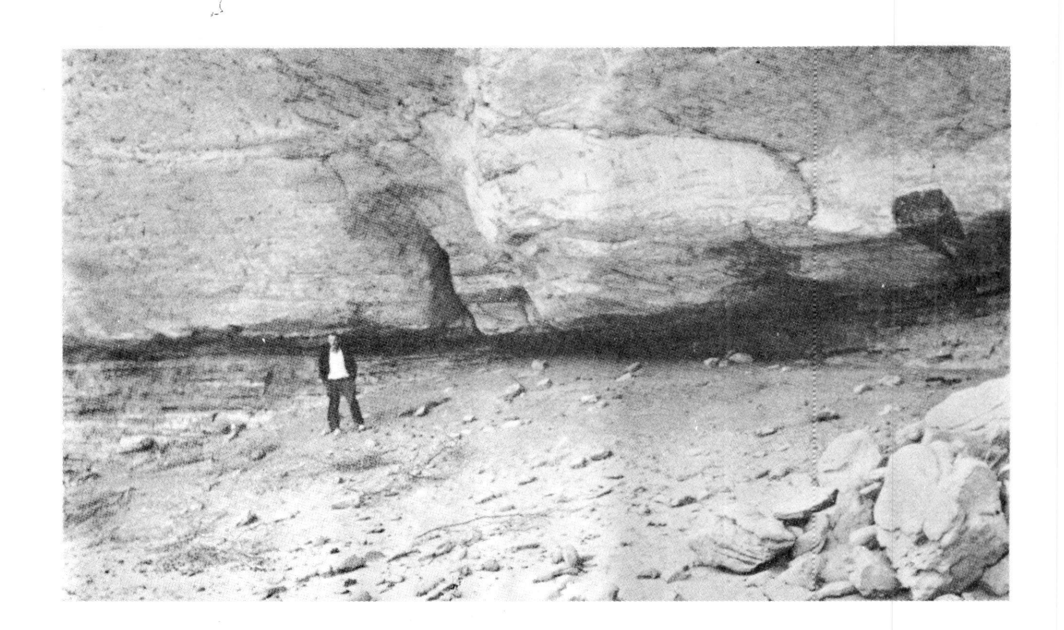
لقد جرت عملية حفر اختباري في جدار المخبأ المقابل إلى الغرب وذلك بفتح حفرة في اتجاه عمودي على الجدار الداخلي ولعمق ١,٧٠ متر.

ولذا اختبار مبدئي وعياني فقد تبين أن القطاع يتألف من دورين متميزين:

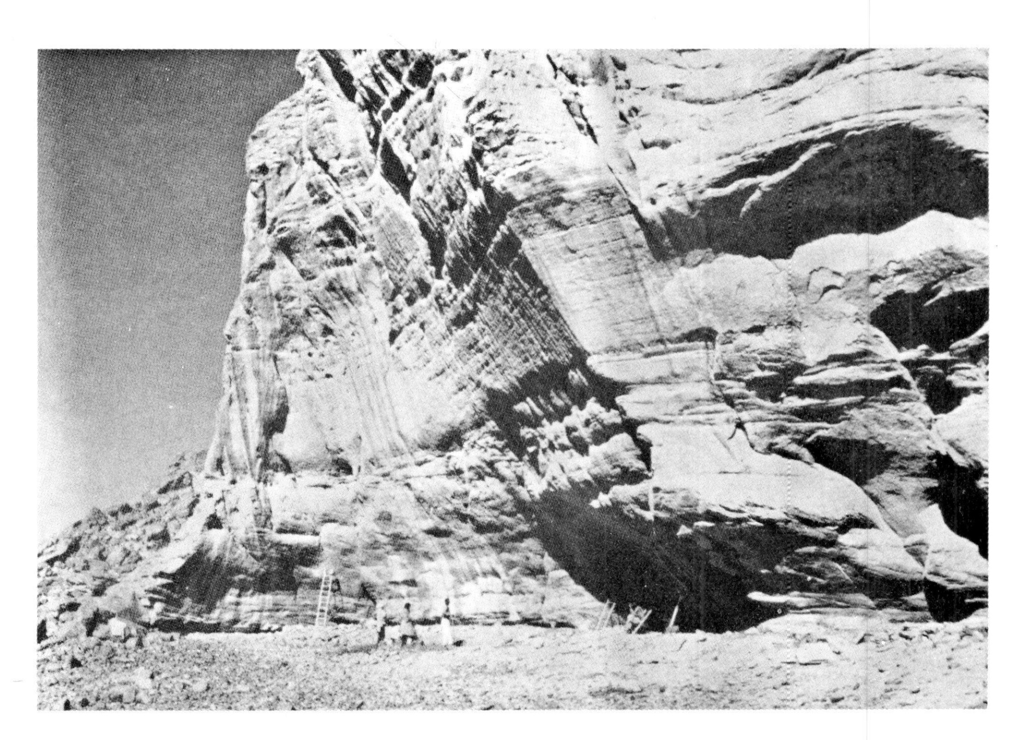
(١) - الدور العلوي ـ ويقع من السطح إلى عمق ١,٣٠م وهو من نوع تراب غباري تزداد فيه نسبة الرماد والفحم.

(٢) - الدور السفلي ـ ويقع من عمق ١,٣٠م إلى عمق ١,٧٠.م، وهو من مركب رمال ترابية تضرب إلى شيء من السمرة والحمرة، وتحتوي على فحم نباتي غير متغير عند قاعدة الدور السابق. ويمثل هذا الدور أقدم ترسب اكتشف في الأكاكوس إلى هذا اليوم.

وأخذت عينات من فحم نباتي غير متغير كلا دوري الترسيب من أجل التحديد الكرونولوجي بطريقة كربون١٤ (أنظر صحيفة ٢٣٩).



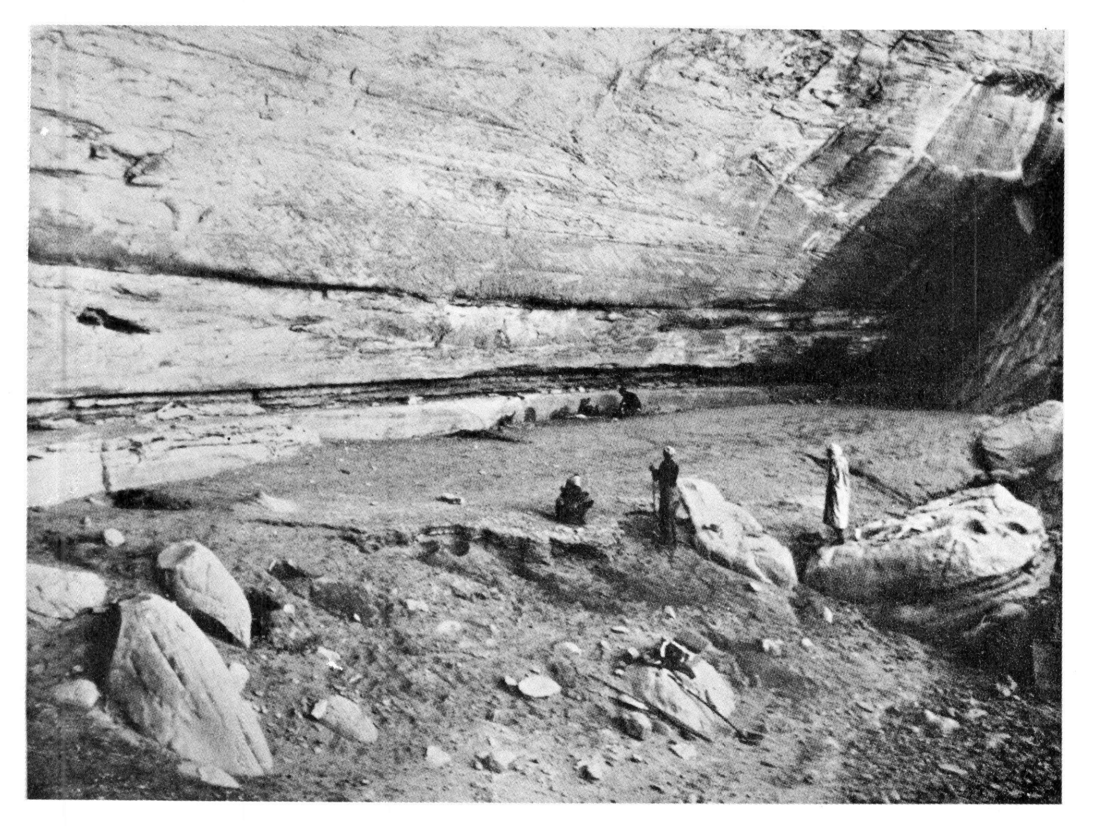
١٤٤
مستودع تقزلت الثاني



١٤٥
مستودع فوزيجارن



١٤٦
منطقة دفن غير متغيرة بوادي إمها.



١٤٧
منظر عام لمخبأ وان تلوكات وبه مستودع عند الجدار الداخلي حيث يرى شخص منحنياً على العمل، اكتشفت الرسوم بترسبات (صحيفة ١٥٩).

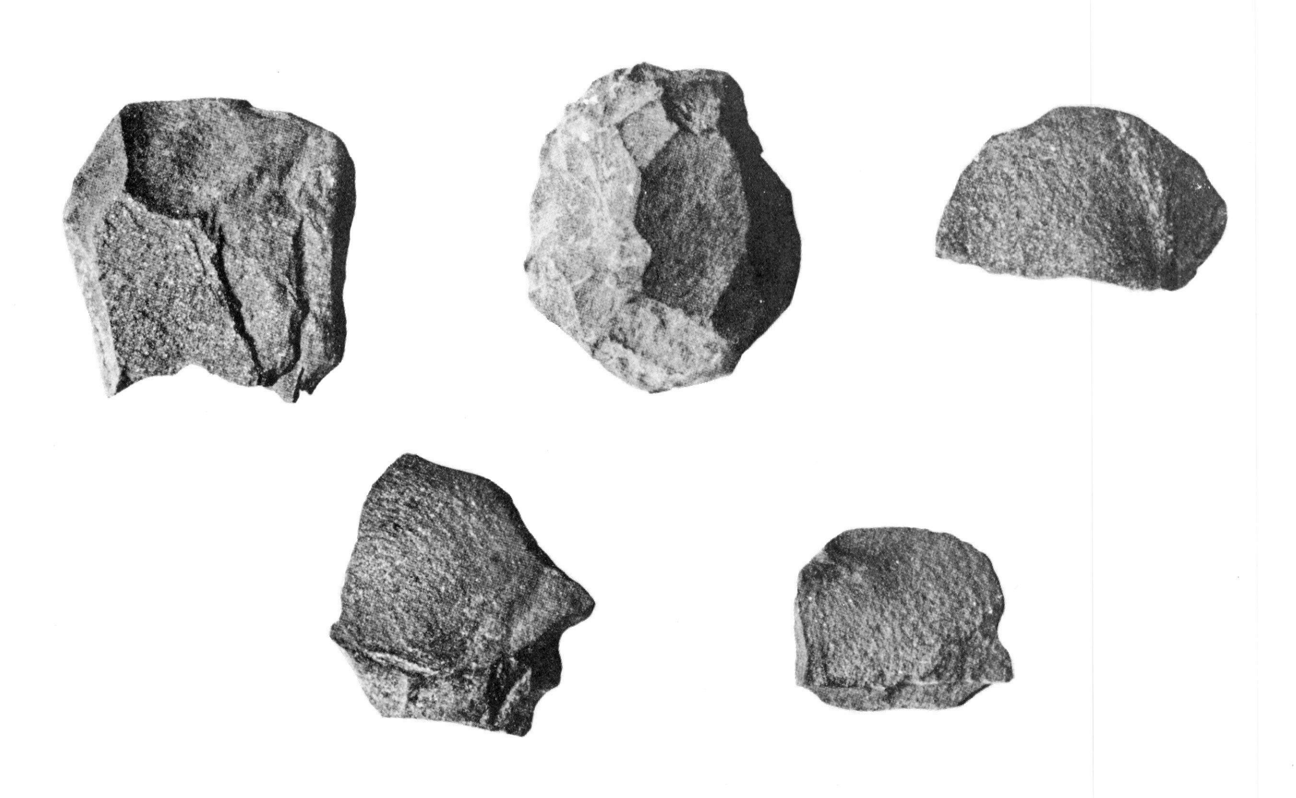
١٤٨
أخدود دائري محفور في قاعدة مستودع وان موهجاج.

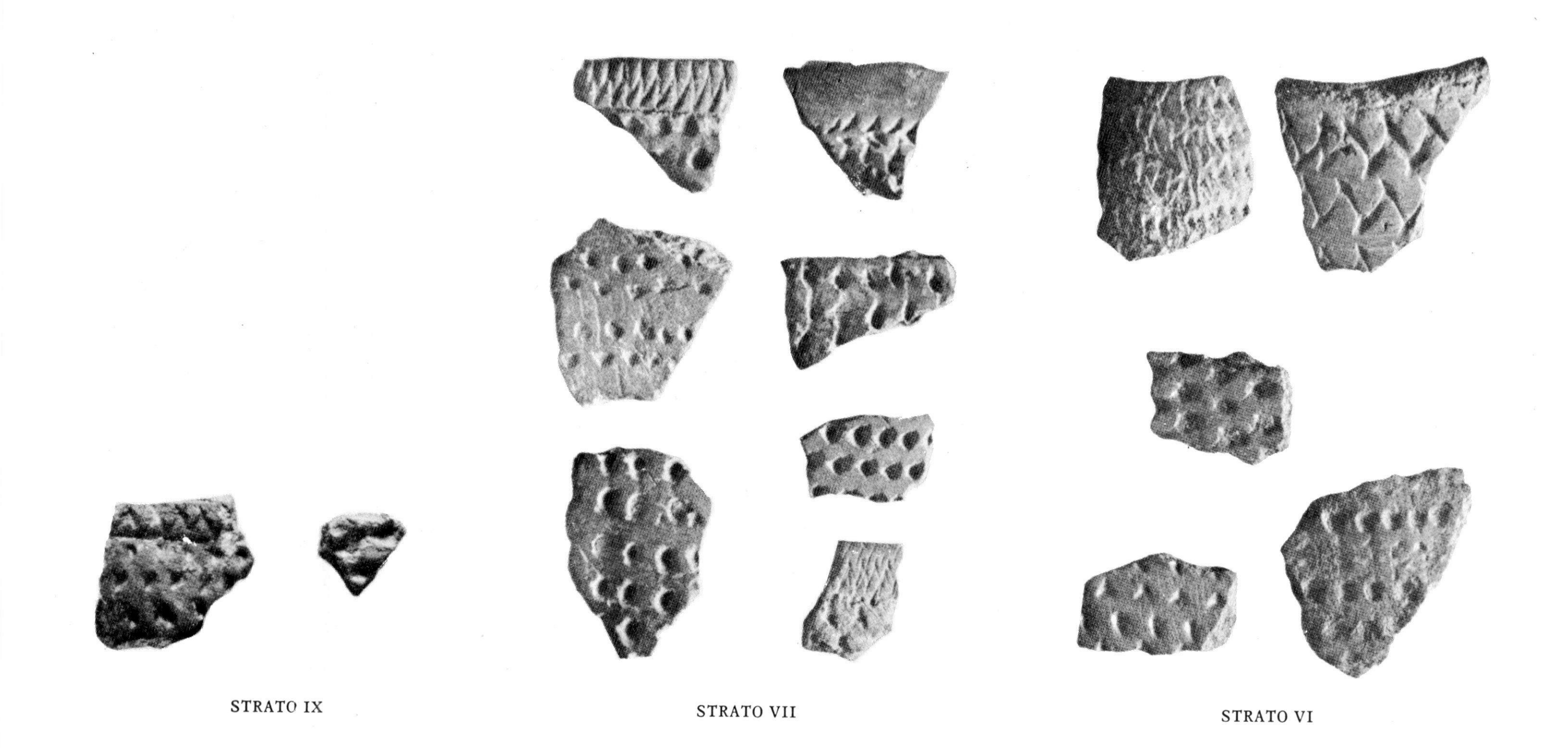
١٤٩
مصنوعات عظمية (وان موهجاج)

0 10 20 30 40 50 mm



١٥٠
مصنوعات حجرية (وان موهجاج) الحجم الطبيعي





١٥١
قطع فخارية. من الطبقات التاسعة والسابعة، والسادسة (وان موهجاج).

تقزلت:

144 وحتى يتوفر كشف أكبر عدد ممكن من الطبقات حفرت حفرة صغيرة في هذا المستودع الواسع المستند على مخبأ محرابي الشكل نموذجي وباتجاه عمودي على الجدار الداخلي. إن بنية الطمر، كما يحدث عادة، تتضاءل تدريجياً كلما اتجهنا إلى الخارج بفعل التعرية في نهاية الطبقات العليا، ويظهر أن الدور الذي تم استكشافه له نفس المميزات العيانية التي وجدت بالدور الرئيسي لوان موهجاج.

وقد أخذت عينات سليمة من فحم نباتي من أسفل وأعلى منطقة في المستودع من اجل التحديد الكرونولوجي بطريقة ك١٤.

عين إيهيد:

لقد تكونت طبقة رفيعة من الرواسب في مخبأ رسوم يفتح في منتصف أحد جانبي الوادي، وتستضيف هذه المحطة الجديدة العديد من الرسوم، وسينشر أغلبها في وقت لاحق.

ويتألف الترسيب في الغالب من روث بقري مضغوط ومختلط بفحم، ويحتمل أن يكون متزامناً مع أعلى طبقات وان موهجاج.

لقد جمعت عنيات سليمة من فحم نباتي من أجل التحديد الكرونولوجي بطريقة ك١٤.

وان موهجاج:

152 إن المخبأ الذي يحمل هذا الاسم هو ثلم افقي حدث بفعل تعرية رضيخية حرارية عند نهاية وادي تشوينت الكبير وفي سهل واسع قرب تقزلت ووان أميل. وطول هذا المخبأ ستون متراً وعمقه أثنا عشر متراً ويوفر حماية ممتازة ضد الأمطار ويبدو أن أوضاعه الحرارية فائقة لاتجاهه نحو الجنوب – الجنوب الغربي.

سطح قاعدة المخبأ منخفض عن مستوى قاع الوادي المشرف عليه بحوالي ٢,٨٠م ويتناسب مع أعلى مستوه للرمال الصفراء الوردية، المضغوطة والمتحجرة قليلا والمتراكمة بفعل طوفان قدَيم بقاع الوادي، ويشير إليه جو رطب نسبياً، ويتوافق مع هذا الطوفان تشكيل الالتواء الكبير عند قاعدة المخبأ.

ويلاحظ في واجهة المخبأ وجود سلسلة من الكتل الصخرية المنهارة التي تشكل ما يشبه درابزين غير منتظم عند حافة السطيحة وساعدت بذلك على تكوين الترسب.

وتتألف القاعدة الصخرية بمستودع وان موهجاج من سطح مصقول تقطعه أكر لها زوايا مستديرة.

وقد جرى الحفر في قسمين:

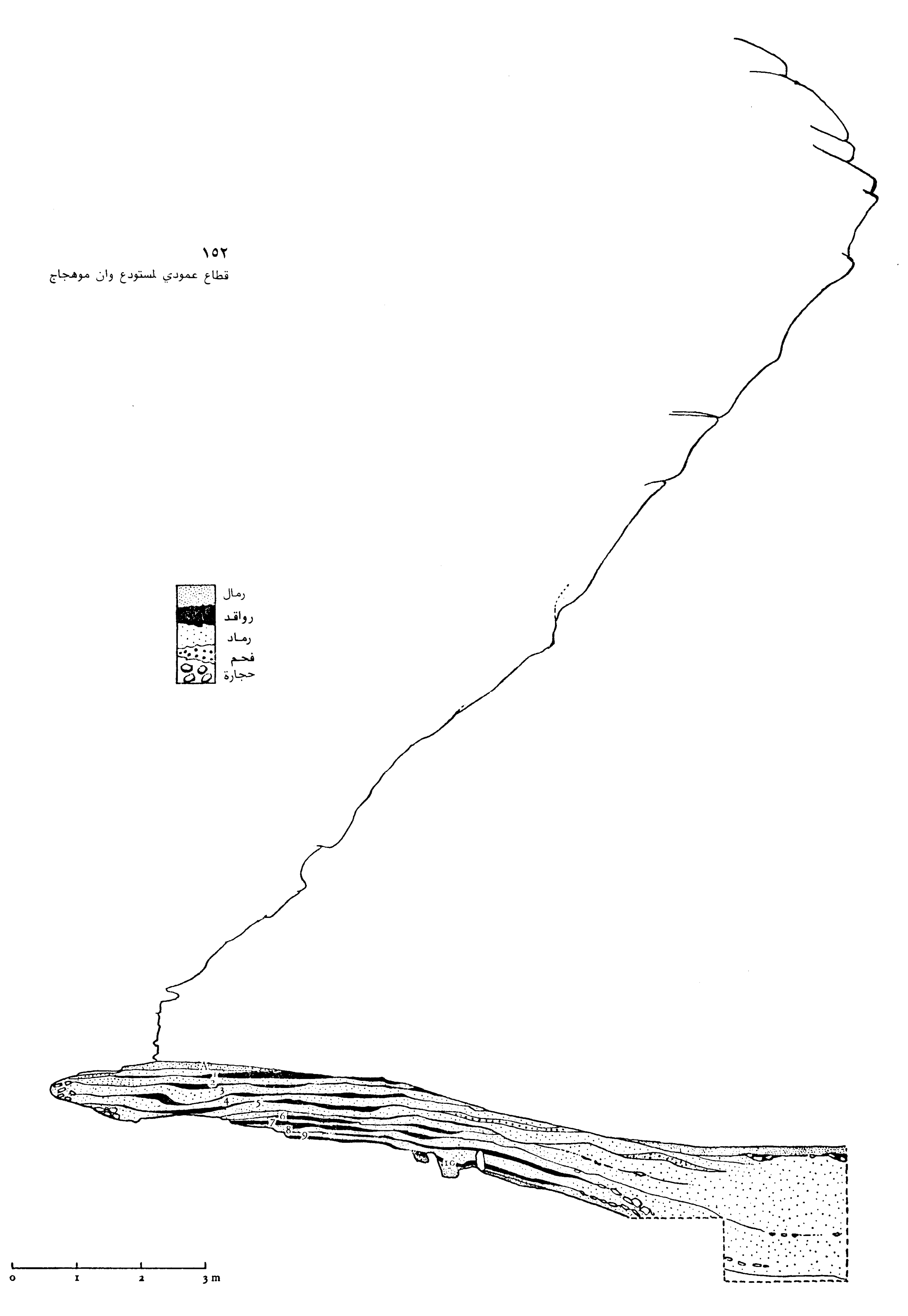
الأخدود ١أ: جرى الحفر بالجدار الشرقي من المستودع لتوسيع الحفر الاختباري الذي تم سنة ١٩٥٩ والذي توج باكتشاف المومياء الصغيرة.

الأخدود ١ل: بالجهة الغربية من المستودع.

وكانت أبعاد الأخدودين تقرب من مترين عرضاً وستة أمتار طولا.

الأخدود ١أ:

تتألف قاعدة المستودع من طبقة، رفيعة من تراب طيني في لون أحمر داكن. قليل الالتحام، ملأت أكر التعرية وشكلت فوق الصخر غشاء مستديماً.



١٥٢
قطاع عمودي لمستودع وان موهجاج

وقد اكتشف في جهة الترسيب الأمامية، على السطح الصخري، أخدود دائري حفر في ١٤٨
الرمال، محيطه مستدير استدارة كاملة و بقاع نصف كروي.

وابعاده هي: القطر ٤٠سم، العمق ٤٥سم ومغطي بالكامل بالمواد الرسوبية، وقد وجد بكل تأكيد قبلها، و يشبه هذا الاخدود العديد غيره المنتشرة في انحاء أخرى من الاكاكوس قرب المحطات الصخرية الأقدم.

ولا نعرف بالتأكيد الأغراض التي صنع من أجلها وقد تكون لجمع الماء أو لأية أغراض عملية أخرى، كما قد تكون لأغراض الطقوس الدينية.

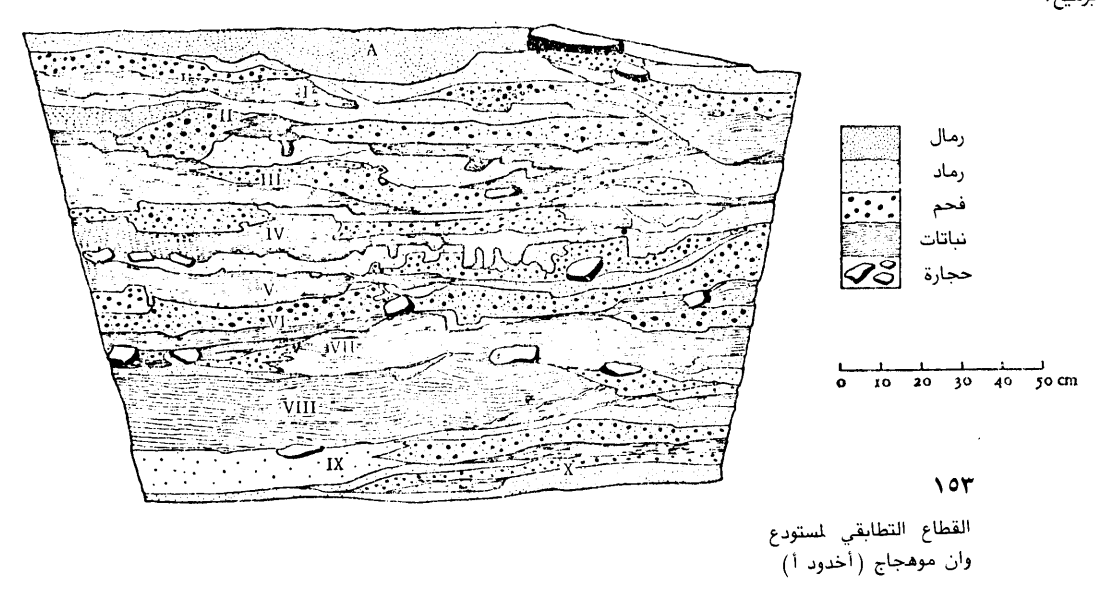
وعلى مستوى القاعدة الترابية، يتراكب تطابق في غاية التنظيم و يترتب على ثلاث مستويات متعاقبة تؤلف بوجه عام طبقة موحدة، يشير إليها توزع المصنوعات والعظام
الواقعة بين الفراش القاعدي ورماد الطبقة العليا، وقد أتاح الفحص المرفولوجي بالموقع ١٥٣
والتحليل المعملي إمكان تأكيد الطبيعة التالية للترسيب منذ الآن:

(١) - مستوى القاعدة: ويحتوي على فضلات كربونية وحصار محروقة وغير محروقة وبقايا خشب محترق وعمدان مغروزة وعظام.
(٢) - المستوى المتوسط: ويحتوي على فحم وعظام وفخار ورمال.
(٣) - المستوى العلوي: ويحتوي على رماد و يفتقر إلى المواد الأخرى.

إن ترتيب مستويات التطابق الفردية، وهي بوجه عام أفقية دائماً، تظهر في سطح متموج قليلا وتتكيف مع مركز الموقد (وتشهد بذلك الحجارة المصقولة في شكل نصف دائرة والكمية الزائدة من الفحم، في منخفض ترتفع حوله أطراف مستوى الفضلات الكربونية. إلا أن المستوي المتكون من تراب رمادي هو أكثر المستويات انتظاماً و يغطي أحياناً الفحم والحصائر مما قد يشير إلى تعمد تغطية الموقد القديم في شيء من الحرص.

وفي المساحة الصغيرة التي استكشفت فقد تبين أن المواقد قد وجدت على بعد منتظم وعلى مستوى أفقي، وكأنها كانت توقد وسط كوخ، وتشبه الأنواع الدارجة عند التوارق اليوم، أو أنها جاءت في كوخ مجاور ووضعت في جهة أكثر احتماء وفي نقطة مرتفعة من المخبأ.

و يمكن أن يجد هذا الرأي سنداً في توفر التيفا[١] متطابقة ومضغوطة تبرز بشكل



١٥٣
القطاع التطابقي لمستودع
وان موهجاج (أخدود أ)

(١) التيفا Typha هي عشبة تعيش في البرك لها ألياف ناعمة تستعمل في حشو المخاد والأفرشة ولعلها ما نسميه في لهجتنا برميخ.

خاص في الجزء السفلي من المستودع. إلا أن هذا التطابق يمكن أنه حدث بعدد من الحصائر العادية أو أرضيات عشبية وضعت فوق طبقات رماد وفحم من قبل المترددين على المخبأ في أزمنة لاحقة لقد تراكمت الترسبات بشكل منتظم وخاصة في منطقة المحور العمودي من المخبأ في حين أن فراش البقايا الكربونية والخشبية يقل في اتجاه جدار المخبأ و يصبح كوماً لا يمكن تمييزه. وأمام واجهة المخبأ نشاهد انحدار رماد وفحم نحو منخفض الوادي متحولا تدريجياً إلى مستودعات تكون في الغالب مجدبة وتتألف من رماد وتراب متماسك أحياناً.

صناعة العظام والحجارة والفخار:

نجد المصنوعات العظمية ممثلة في جميع الطبقات وتكثر في الطبقة المتوسطة من
المستودع، وتتوفر بشكل خاص المغارز والسكاكين وقد صنعت هذه بكل دقة ولكنها تخلو ١٤٩
من أي رسم محفور فيما عدا سوار واحد وجدت عليه بقايا رسم شبكي رفيع عند نهاية حاشيته وقد أمحى كل أثر على سطحه الرئيسي.

ولا تختلف المعدات عن مثيلاتها من النماذج التي وجدت بصورة خاصة في ثقافة ما قبل السلالات المصرية في مرمدة و بداري[١].

أما الصناعات الحجرية فنادرة ولا بد أنها تحطمت احتراقاً والعينات القليلة فمتحولة ١٥٠
إلى شظايا وقطع غير منتظمة، وتوفرت بصبغة خاصة حجارة الرحى والكتل الصخرية الصغيرة وفأس كاملة سليمة.

ووجد الفخار في شظايا صغيرة (الأبعاد القصوى ٨سم × ٥سم) وقليلا ما تكون ١٥١
عائدة إلى إناء معين، ومع ذلك فقد اتاحت هذه الشظايا على التعرف على أشكال هذه الأواني، باحتمال راجح، وهي كروية ذات حواسن بسيطة، ورقبة واسعة كما وجدت بعض الاقداح. وصنعت من عجينة طينية خشنة فيما عدا استثناءات نادرة، وقليلا ما تكون الشظايا ملساء وزخرفت في أغلب الحالات بطريقة البصم واستخدمت لذلك مختلف الأدوات (السكاكين والمغارز) ويحتمل أن تكون الأدوات من عظام تشبه ما جمع منه في نفس الحفرية.

والرسم الشائع هو نصف الكرة المقعر، ينتظم أحياناً، ومرتب أفقياً، ويجري البصم بتوجيه المغارز عمودياً على جدار الأناء. أما البصمات غير المنتظمة والتي جاءت في شكل مستطيل بدلا من مستدير فقد تتفق مع وضعية منحنية للآلة.

وهناك زخرف آخر نموذجي وهو الذي جاء في شكل معين مدور، وقد تم بصمه بالضغط على طول الجدار الخارجي للحواشي العليا من الأواني بواسطة رأس سكين، فقد ضغط على السكين دون رفعه عن جدار الأناء بحركة إيقاعية لليد و بعرض متساو من الأعلى إلى الأسفل و بالعكس.

وأوردت هذه التقنية زخارف تتفاوت قليلا إلا أنها أساساً متميزة.

لقد تردد هذا النوع من البصم كثيراً في العهد الحجري الحديث في منطقة البحر الأبيض المتوسط[٢]، وليس هناك ما يرجح احتمال إيقاعه بواسطة القواقع فقد ظلت هذه غائبة عن المنطقة تماماً إلى هذا الوقت.

إن أنواع الزخارف المذكورة التي ترى على الشظايا التي وجدت بالموقع، تنتشر في كامل أراضي الأكاكوس وقد جمعت نماذج عديدة مماثلة بالسطح في تاسيلي[٣] مشيرة

(١) برونتون ـ كاتون ـ طومسون ـ

(٢) برنابو

(٣) نوجيه ١٩٥٥ ب

إلى علاقة ثقافية متينة بين كلا المنطقتين. وعلاوة على ذلك فقد وجدت منها في الضواحي الصحراوية وجنوب الصحراء.

ويمكن أن نقارن هذه النماذج بغيرها التي وجدت في الخرطوم[1] والموافقة للعهد الحجري الحديث في شهيناب والتي قيل عنها في وقت ما أنها «إزميل الحضارة» رغم أن هذه المقارنة لا تزال تعتبر في عداد الاشارات المبهمة.

(١) أركيل ١٩٥٣

عالم الحيوان:

لقد وجدت كميات وافرة من المواد العظمية الحيوانية وانتماء الحيوانات إلى الطبقات الخاصة، يمكن أن يوفر، بالنسبة للتحديد الكرونولوجي، مؤشرات مفيدة حول الأدوار الهامة للثقافات الماضية وأهمها ثقافة الدور الرعوي.

وبدون العودة في هذا المقام إلى ما سبق أن كتب في نقد أدلة وجود الثيران الأهلية بالمحطات في أزمنة ما قبل التاريخ والأزمنة التاريخية[2] الغابرة ويكفي ما أوجبه التحليل لكمية كافية من العظام ومن نوع معين لتعرف أكيد على نوع الحيوانات وللحصول على دليل مقبول للتدجين.

(٢) ريد ١٩٦٠.

لقد درس الأستاذ باسا المواد العظمية التي جمعت خلال الرحلة الأخيرة في وان موهجاج، والعمل جار الآن لنشر الدراسات التحليلية ونستطيع منذ الآن تقديم النتائج التالية:

من قاعدة المستودع (الطبقات: العاشرة، والتاسعة، والثامنة، والسابعة):

(أ) - ثيران: الغالبية الكبيرة.
(ب) - غنم/ماعز (كبير وصغير): أقل تردداً من (أ).
(ح) - نعام.
(د) - بقايا ورل وسلحفاة.

إن المواد العظمية البقرية المأخوذة من وان موهجاج تمكننا من أن نتعرف منها على جنس أوروبي (بوس براكيسيروس Bos Braclsyceros) مع تحول مورفولوجي وتغيير في القامة ضيق جداً. إلا أن الأعيان الكبيرة، وخاصة ما يتعلق بالأسنان والفك تبدو نادرة ويحتمل تبعيتها لذكور أما الأشكال النحيلة فيمكن أن تكون عائدة لأناث.

وهناك شظية من عظم الجبهة أخذت من الطبقة الثامنة، وهي فريدة في نوعها فالجبهة في هذا الحيوان مسطحة وينتصب جذع القرن في اتجاه جانبي تماماً ويتحرك إلى الخارج وإلى الأمام قليلا، مثله مثل الثيران المدجنة من الأنواع الأوروبية الجنوبية التي عاشت في عصر البرونز.

وتمتاز أسنان المواد المجمعة بسن ذات تاج واطيء، هي دون التربيع، كتلية قابلة لفقدان خصائص الشباب بسهولة وتبلغ في وقت قصير مرحلة البلوغ. وظهر ذلك جلياً من زيادة عرض تاج الأسنان على طوله.

وقد تبين أن بقايا العظام العائدة إلى عجول صغيرة وافرة في المستودع.

ومن الطرف الأوسط للمستودع (الطبقتين الخامسة والرابعة):

(أ) - ثيران.
(ب) - ماعز.
(ح) - ودان.

ومن الطبقة العليا للمستودع (الطبقات الثالثة والثانية والأولى):

(أ) - ماعز ـ الغالبية الكبيرة.
(ب) - ثيران ـ تزداد ندرة.

ويتألف الطرف الأعلى (الطبقة الأولى) من فراش متماسك من روث البقر، على أن هذا الروث لا يرى إلا استثناء في الطبقات السفلي، وقد يشير هذا إلى دخول مباشر للثيران في المخبأ بعد أن هجرته التجمعات البشرية. وفي المستويات المناسبة لمنطقة قاع الوادي وأمام المخبأ، وفي تلك الفترة الجافة، لوحظ وجود العديد من المواقد وعظام ماعز وبقر وفي هذا ما يشير إلى تجمع بشري جديد. وتأكد غياب الحيوانات الوحشية (يحتمل وجود وعل في النادر).

عالم النبات والتحليل الطلعي[1]:

(الطبقات العاشرة، التاسعة، الثامنة، السابعة).

إن مستوى القاعدة في مستودع وان موهجاج يتميز بغالبية كبيرة من التيفا وتكون في ١٥٤ العادة مضغوطة وفي أحزمة وحصائر صغيرة، محزومة أو غير محزومة. وفي أحد المواقد قد جمعت بذور:

سنط Acacia Albida[2].
زقوم Balanites Aegyptiaca[3].
؟ زلة Zilla[4].
سعدان Neurada[5].

ويبتدىء التحليل الطلعي بوجود غالبية مطلقة للتيفا ويتفق هذا التحليل مع يرى فعلا بالعيان. وتتناقص نسبياً في الطبقات التالية.

ويبدو الرأي بأن التيفا مستوردة من مناطق بعيدة غير مقبول بالنظر إلى وفرة ما وجد من الطلع، علاوة على أن المورفولوجية والوضع الطبيعي للمناطق المواجهة للمخبأ تؤيد احتمال وجود مستنقع دائم في حجم كبير. وهناك أيضاً نسبة كبيرة من الغريراء Artemisia herba-alba[6] **مما يشير إلى قيام جو رطب، ثم الأريستيدا التي تنبيء عن تمكين جو الرمال الصحراوية.**

الطبقة السادسة:

رمال وطين متراص، يحتمل زيادة عملية الرياح، التحليل الطلعي: سلبي.

الطبقة الخامسة:

في المركب المتوسط تقل طبقات التيفا ومن بين العديد من البذور تسود بذرة الحنظل Colocynthis vulgaris وتلفت الانتباه وفرة الغريراء يليها الأرتميسيا الحقلية Artemisia campestris **وقلة نسبة الأريستيدا[7] والشعب اليماني (**Chenopodiaceal**) والسعدة (**Cyperaceal**) مع غياب التيفا.**

الطبقة الرابعة:

تبرز التيفا من جديد وتزداد نسبة الأرستيدا ونتج عن ذلك نقصان بعض الجواهر. ويمكن القول بأنه قد تكون مستنقع في منخفض الوادي وبذلك تقلصت مساحة الأرستيدا.

(١) باسا، باسا ـ دور نتي.
(٢) سنط = Acacia albida: قرظ حطبة جيد كثير النار قليل الرماد.
(٣) زقوم = Balanites aegyptiaca: شجرة بغور الأردن لها ثمر كالتمر حلو ولنواه دهن عظيم المنافع ويقال إن أصله الاهليلج الكابلي نقلته بنو أمية من أرض الهند وزرعته باريحاء. ولما تمادى الزمن غيرته أرض اريحاء.
(٤) زلة = لم أجد ما يقابلها في العربية.
(٥) سعدان = Neurada: نبت في سهول الأرض من أطيب مراعي الأبل وهي غبر اللون حلوة يأكلها كل شيء.
(٦) الغراء أو الغريراء = Artemisia herba-abla: نبت طيب الريح شديد البياض لا ينبت إلا في الاجارع وسهول الأرض.
(٧) الأريستيدا = لم أجد ما يقابلها بالعربية.
(باختصار من كتاب معجم أسماء النباتات لمحمود مصطفى الدمياطي ١٩٦٥).
Chenopodiaceal = عائلة من الحشائش منها الكينوبوديوم Chenopoduim بأنواعه.
Cyperaceal = عائلة منها wolundus Cyperus أي السعدة وهو طبيب معروف.

الطبقات الثالثة، الثانية، والأولى:

في الطبقات العليا، قد ثبت على ما يظهر ترابط انتقالي في توازن مطلق بين النجيلة والمركبات العشبية وهو ما ينبيء بازدياد نسبة الغريراء.

والغريراء المقلية بالاضافة إلى الأرستيدا، في حين بدأت التيفا تنقص. و يمكن أن توفر لنا النتائج الحاصلة بعض الاشارات المفيدة.

فكمية التيفا الوافرة، وسواء كانت في أحزمة أو حصائر في المستو يات السفلية من المستودع تنبىء بقيام جد أمثل خلال الفترة الموضوعة للدرس في هذه المنطقة.

وقد كشف هذا النوع الخاص من النبات على توفر كميات كبيرة من الماء عند أقدام المخبأ والمستودع، وأكدت ذلك أيضاً حفيرة عملت في نفس المنطقة طولها ٣٦ متراً ذات زاو يتين قائمتين ومقسمة إلى ثلاث قطاعات متساو ية الطول. وكشفت الحفيرة في مجموعها عن كمية كبيرة عقيمة من الرماد المختلط بالرمال، وفي نسب تقل بازدياد البعد عن المستودع. وبالمثل قل كذلك عمق طبقة الرماد نفسها.

ومن خلال حفيرتين عملتا في بداية الحفرة وفي نهايتها لعمق أكبر فقد تم الوصول إلى طبقة الرمال المحولة بطريق الريح والخالية من الرماد عند الأعماق التالية:

١٥٤

جدول التحليل الطلعي (عين موهجاج)

درجة الحرارة 20°C 40°C / الأمطار 20 mm 100 mm	ترسبات	N.	التحليل الطلعي: Typha	Aristida	Artemisia: Herba alba	Artemisia: Campestris	Ciperacee	Chenopodiacee	المحيط
جاف	تلال رملية حجر منهار	o							فعل الرياح انهيارات رضيحية
رطب	مراقد عليا	A^1	50%		50%				مراعي متوسطة الوفرة
		A^2							استيطان غير دائم
	تلال رملية	A^3							فعل الرياح
جاف		A^4							انهيارات رضيحية
	روث	B^1_a I							مراعي كافية أو جيدة
رطب	مراقد متوسطة	B^1_b II							
		B_{II} III							مراعي أبقار
		B_{III} IV							بقايا مستنقعات
		V							المراعي
جاف		VI							افتقار المراعي
	مراقد سفلية	VII							
رطب		VIII							صورة الأحوال الجوية
		IX							مراعي ممتازة
		X							مستنقعات تيفا

(أ) - عند بداية الحفرة: متران (على بعد متر واحد من المستودع).
(ب) - عند نهاية الحفرة: ١,٣٠م (على بعد عشرين متراً من المستودع).

إن تجانس المركب العقيم المؤلف من رماد ورمال غير متراصة يحمل إشارة أخرى على توفر ماء آسن أو قليل الحركة (في التواء نهري أو مستنقع) عند المنطقة المقابلة للمخبأ، وقد حملت الرياح الرماد على السطح وخزنته تدريجياً على القاع. ولا شك أن ترسب فضلات الاحتراق الخفيفة بدون ماء قد يعوقه أعمال الرياح ذاتها.

ووفرة نسبة التيفا في الطبقة السفلى من المستودع قد صاحبتها كمية قليلة من الأرستيدا والغريراء وكلما نقصت نسبة الأولى زاد النوعان الثانيان و ينتهي المستودع في أقدم أدواره الرئيسية بمظهر جدي أقل ملاءمة للمرعي لكنه غير قليل، مثل ما أورده التحليل لمواد الدور الحديث.

وقد ترد ملاحظة غياب الحيوانات الوحشية غياباً يكاد يكون كاملا في نفس مستودع وان موهجاج. وإذا كانت النتائج السلبية لا يعول عليها كثيراً في مثل هذا المقام، فان الاستقراء الأكيد يمكن أن يحصل عن طريق احصاء واسع، وقد يتجه الرأي بأن هذه الحيوانات الوحشية الكبيرة قد توجد في مستودعات تابعة لأدوار سبقت المستودعات موضوع الدرس أو أنها وجدت خارج هذه الكتلة الجبلية وفي السهول الشرقية حيث تهيأ لها الموطن الملائم.

مناطق الدفن:

اكتشفت مناطق دفن قد تعود إلى أقوام الفترات القديمة في كل من فوزيجارن وأمها (أنظر الجدول بصحيفة ٢١٦/٢١٥). لقد عرفت من قبل المدافن الواسعة المسماة المدافن القرمانتية في بعض مناطق مرتفعات فزان المتواجدة إلى جانب نقط مرور القوافل أو في المستوطنات القديمة. وتتألف هذه في مظهرها الخارجي من ألواح صخرية أو من المجارة الكبيرة المرصوفة دون مؤونة والتي تأخذ أشكالا متنوعة حسب المكان والزمان، و يمكن جمعها داخل الأنواع التالية:[(١)].

(١) كابوتو ١٩٥١.

(أ) - جذع مخروط ـ أو قطاع كرة بمحيط بيضوي أو مستدير.
(ب)- قبور في شكل قلعة صغيرة، مربعة أو دائرية.
(ج) - قبور طنبورية، في شكل اسطوانة قصيرة، وضعت الألواح عليها وضعاً عادياً من الخارج.

و يخلو هذا التنوع الكبير في هيأت القبور من الدقة الهندسية مع بساطة عامة داخلها، و يتفاوت العمق (بين ٤٠سم و ٨٠سم) وجاءت في شكل لحد طولي أو عرضي لا تتجاوز أقصى ابعاده المترين.

توضع الجثة في اللحد عارية وتلف أحياناً في قماط أو حصائر أو جلود، إلا أنها توضع دائماً متقرفصة، وتدفن معها بعض التقدمات والقطع الحجرية الشعائرية مثل الشواهد.

لقد شوهدت مثل هذه الطريقة في الدفن في مناطق مختلفة من أرض فزان وعند فحص ما احتوت عليه هذه القبور تبين أنها تشمل فترة تاريخية واسعة تتبديء من عصر ما قبل الرومان إلى وقتنا هذا.

ولم يعثر على أية منطقة جرى فيها دفن جماعي أو فردي ترتبط بالأدوار الهامة من أدوار الفن الصخري ولم تكشف الكتل الجبلية الكبيرة التي تستضيف عشرات الآلاف من اللوحات الجدارية عن أي أثر لبقايا هياكل مؤلفيها.

ولا نستبعد أن المناطق الرئيسية والمأهولة كانت قد وجدت خارج الأحلاق والمسطحات الصخرية بالمركبات الجبلية الكبيرة، وعند الدراسة الدقيقة لمرفولوجية الأكاكوس وما يجاوره قد تبين لنا صحة هذه النظرية.

إن طبيعة هذا المركب الجبلي وفي كامل سطحه تبدو قاسية. فعند الواجهة الغربية يقف الجدار عمودياً على وادي تانيزوف بسبب ظواهر تعرية ضخمة، وتتقاطعه أودية كثير في كافة أرجائه. وعلى الواجهة الشرقية، فان المنحدر الخفيف الذي صاحب قاع الأودية حتى الطرف الخارجي كانت تغطيه غلالة نباتيه امتدت في تناقص، على الأرجح، إلى ما وراء قاعدة الجبل.

ولا يحتمل أن مناطق الاستيطان الغزيرة كانت موزعة على المنطقة الواسعة المواجهة للجهة الشرقية، والظاهر أن كامل المنطقة السهلية الممتدة من سردليس إلى ممر تخرخوري استضافت مراكز حياة، وكنقط إلى قنص غير بعيد. أما اليوم فان الجزء الأكبر من هذه المنطقة تكتسحه تشكيلات رملية تصل بل تتجاوز ارتفاع مائة متر على كامل الشريط الموازي للأكاكوس، ووجود قطع من المصنوعات الحجرية والفخارية وشظايا عظام حيوانية عند أطراف التلال الرملية لا يخلو من دلالة.

ومع اعتبار مثل هذا الاحتمال تجدر العودة إلى النتائج التي تم الوصول إليها إلى هذا اليوم.

ففي مارس من سنة ١٩٥٩ وضعت الخطوة الأولى في الاتجاه الذي يجب أن يتبع نتيجة لاكتشاف المومياء(١) الصغيرة بوان موهجاج، بضربة حظ وقد أتاحت البحوث الانثرولولوجية(٢) امكان التأكيد بأن الجثة تابعة لطفل يزيد عمره قليلا سنتين، وتم الوصول إلى تحديد هذا العمر بكل دقة بفضل الفحص الراديو استراتيجرافي لنصف الفك. وبدون ريب فان الفقم (بروز الفكين) هو أهم العناصر المورفولوجية من بين العناصر الهيكلية لأغراض البحث العرقي، وهو واضح بشكل يدفع إلى اتجاه معين لاقرار إن الجثة موضوع الدراسة تابعة لزنجي. وبالنظر إلى عمر الطفل لا يمكن الالتفات إلى تشكيل الجبهة وهيأة الجمجمة التي تشبه شكلا خماسياً ولا تتوفر أمامنا العناصر الأخرى التي تؤيد تاييداً كاملا ما اثبته الفحص فيما يتصل بالانتماء العرقي.

والفحص المباشر الذي جرى على جثة الطفل، بالاضافة إلى مختلف البحوث النسيجية والكيميائية وفرت عناصر مساعدة لايضاح طرق حفظ الجثث. وقد أمكن التأكد أن تلك الطرق لم تتحقق فقط اعتماداً على حالات الدفن، بل جاءت كذلك تلبية لرغبة الدافنين.

ومع وجود الأسباب الوجيهة لافتراض أن حفظ الجثث الموضوعة للدرس قد تم بعد تفريغ الأحشاء وبواسطة عملية التجفيف فلا يمكن أن لا نشير إلى أن الأوضاع الخاصة بالتربة قد ساعدت بدون شك على المحافظة على الرفات.

وفي هذا المقام، لعل بعض المعلومات ذات الطابع الاثنوقرافي والباليثنولوجي تؤيد، ولو جانبياً، المعطيات الناتجة عن الفحوص التي أجريت مباشرة على الجثة.

ففي سنة ١٨٠٥ لاحظ طوماس قرينهل Thomas Greenhill في كتابة (نيكروكيدية Necrokedeia) «أن رمال مصر الحارة بفعل انعكاس الشمس الحارقة عليها، قادرة على المحافظة على الجثث دون تمليح أو تحنيط، وبوسائل التجفيف فقط». وذكر غيره أن التجفيف قد اثبت أنه الوسيلة الرئيسية في حفظ مومياء جزر الكناري.

ونقرأ في كتاب ليوناردو طورياني Leonardo Torriani انه «من عادة سكان الكناري

(١) وفي الواقع، وتقيدا بأصل الكلمة، فان تعبير مومياء (في العربية مومياء تعني قطران) يجب أن تستعمل لتلك الطريقة فقط لحفظ الرفات بوسيلة التخصيب بمواد قطرانية إلا أن هذا التعبير استعمل بتوسع لكافة أنواع حفظ الجثث دون النظر إلى أسباب الظاهرة نفسها. ١هـ المؤلف.
تعقيب: أم ٓجد في كتب اللغة ما يفيد المعنى المذكور لكلمة المومياء. ولعلها تعني الجافة فالموماء في العربية هي المغارز الواسعة التي لا ماء فيها. ويعني الموم الشمع ولا أعرف من أين جاء المؤلف بهذا المعنى لكلمة مومياء ويقول صاحب كتاب «تحفة الأحباب» في ماهية النبات والأعشاب (١٩٣٤ باريس) في حرف (م): موميات معدني في قوام الزفت وإنساني يوجد في قبور الجاهلية. هـ (المعرب).

(٢) موري ــ اشنزي.

دفن موتاهم بهذه الطريقة: يحنطون الجثث بالأعشاب والدهن و يعرضونها للشمس، فتحمي الجثة من التآكل بقدر الامكان بفضل المواد العطرية المستعملة، وبعد ذلك يلفون الجثة في كثير من جلود الكباش المدبوغة بنفس الوسيلة (صحيفة ١١٢) وهناك مصادر أخرى واسعة تتعلق بنفس الموضوع نذكرها حسب ترتيبها الزمني.

قريقوريو نشل Gregorio Chil، اسكوديرو Escudero، سيدينو Cedeno، آبروعفاليندو Abreu-Galindo، مارين Marin وكوباس Cubas، وتتفق مختلف الاشارات حول بعض النقاط مؤكدة كلها ما ذكره طورياني من أن العملية تتلخص في فتح الجوف ولف الجثمان في جلود مخيطة، التجفيف في الشمس والدفن في أرض جافة أو وضعه في جهة على طول الجدار الداخلي للكهوف في وضع مستلق أو مقرفص... الخ.

ويتبين من هذا أن حفظ الرفات بطريقة التجفيف قد اتبعت في منطقة ثقافية واسعة وفي أزمنة متفاوتة وبأساليب وطرق مختلفة.

وبالطبع فانه من الجدير بالانتباه إلى ما قد اكتسبت في الماضي ظاهرة المحافظة التلقائية على الجثث من شأن في أمكنة حارة وجافة، لما قد أوعزت به إلى السكان في مختلف بيئاتهم من طرق يجب أن تتبع لتحقيق المحافظة الصناعية.

والمحافظة التلقائية هذه كانت المصدر الذي أوحى إلى قدماء المصريين بالمحاولة وأدى إلى الوصول إلى الحفاظ على الجثة بطريقة التحنيط، وفيها ما يؤيد آراء إليوت ــ سميث، دي مورجان، بتيقرو ودوسون[1] Elliot-Smith, De Morgan, Pettigrew, Dawson (أنظر في هذا الخصوص موميات ما قبل السلالات الفرعونية بوادي النيل وخاصة ما اكتشف منها في العمرة وجبلين).

وفيما يتعلق بالطفل المحنط في ڤان موهجاج فعلينا أن نقدر أن الرفات يرجع إلى فترة لم يعرف فيها قدماء المصريين بعد طرق التحنيط بالعناصر القطرانية ولم تبتدىء هذه الوسيلة إلا خلال فترة السلالات الأولى.

إن ما تبين من مثل هذا الاكتشاف في حفرة الاختبار التي جرت عند القاعدة بمخبأ وان موهجاج أدى إلى قيام احتمال وجود أجسام أخرى في نفس الموقع أو في مخابىء أخرى تتوفر فيها نفس الأوضاع واستعملت للغرض نفسه. والحيرة الوحيدة المشروعة تنبع من ملاحظة وجود فرق ٢٠٠٠ سنة بين عمر المكتشف وعمر المستودع المدفون به (صحيفة ٢٣٤/٢٣٩). وهذا الفرق الكرونولوجي أدى إلى ما يعادله من فرق ثقافي وما يمكن أن يستخلص منه بكل يسر من نتائج.

وقد أسفرت البحوث التي أجريت في هذا السبيل عن نتائج سلبية، فلم يقدم مستودع وان موهجاج أي دليل جديد، علماً بأن الدراسة به لم تكن وافية، وأسفرت كذلك المخابىء والمستودعات المماثلة فيما عمل بها من حفائر اختبار عن افتقارها إلى بقايا هياكل بشرية.

وتبدو عند هذا الحد ضرورة دراسة تشكيل الأكاكوس في أوديته وفي الصخور التي تحاذيه (**صحيفة ٣٦**)، ويتجلى من هذه الدراسة أن كل مجرى واد، واسعاً كان أو ضيقاً، ينغلق في جانبيه بتشكيلات صخرية ترتفع غالباً في سطيحة أو أكثر من سطيحة متعاقبة، وقد أهملت الجهة العليا من الجبال في هذا الوقت من قبل السكان المحليين بالأكاكوس وهي خالية من النبات ومن نقط المياه السهلة الارتياد، وتمر بها قوافل صغيرة فقط، فوق المرتفعات قصراً للمسافة وتفادياً لاتباع طريق الأودية الطويلة.

(١) موري ــ أشنزي.

لقد وجهت البحوث إلى حد أكبر المخابىء الواقعة عند السطيحة الأولى في وادي فوزيجارن، والجدار الداخلي في هذا المخبأ يتجه إلى الجنوب ــ الجنوب الشرقي، وقد لاحت عليه آثار ضعيفة من ألوان يمكن ترجيع انتمائها إلى الأدوار الرعوية، وقد بدا منها الأخضر المليء، الأصفر، الأبيض والأحمر، هنا وهناك في أشكال مبهمة وبدرجة لا تسمح بالاستنساخ. ١٤٥

وتبين أن جزء قاعدة المخبأ قد امتلأ على ما يظهر بمواد طمرية.

وفي الأوضاع المعروفة بالمنطقة هناك ما يبرر الأفتراض بأن هذه المواد صارت شديدة التطابق في القطاع المواجه للغرب.

أما الجهة الشرقية مع كامل الشريط الملتحم بالجدار في عمق متر واحد تقريباً فقد لحقت بها أيدي التغيير الشديد. ولا يرجع هذا الأثر العميق المنتظم إلى زمن متقدم بل جاء بفعل سكان المنطقة الذين افتقروا ولا يزالون يفتقرون إلى ملح الطعام فالتجأوا إلى استخراجه من المواقع التي يتوفر فيها الملح بكميات كبيرة ويرى أحياناً حتى على السطح.

إن كامل تجويف المخبأ يتجه نحو الجنوب ــ الجنوب الشرقي، وكما سبق أن ذكرنا فان المواد الطمرية في الطرف الشرقي تلوح متغيرة قبل وقت قريب.

وقد أدت عملية البحث عن ملح الطعام من قبل السكان المحليين إلى حفائر كثيرة غير منتظمة وغير عميقة، وقد استعملت لهذا الغرض أعمدة خشبية أو حجارة مسننة، وترتب على هذه الأعمال تحطيم بعض الهياكل المدفونة في عمق غير كبير، وانتشارها تحت السطح.

وبعملية جمع دقيقة أمكن اكتشاف بقايا عظيمة مختلفة تعود إلى ستة أشخاص على الأقل من بينهم طفلان[1] وقد لوحظ أن على بعضها أجزاء رخوة لا تختلف في طبيعتها عما يحدث في ظواهر التحنيط بالتجفيف.

وقد شوهدت آثار الياف مضغوطة حول الجزء الأمامي لفك إنسان بالغ ووجدت بعض القطع الأخرى من الألياف المضغوطة لا تزال تلتصق بها قطع حبال دقيقة. ويحدونا الأمل في الكشف عن طرق الدفن، ووسائل المحافظة على الجثث واستجلاء العناصر الانثروبولوجية وهي العناصر التي لم يستنفذها البحث إلى هذا اليوم، وذلك من خلال بحوث أخرى ترمي إلى تحديد مواقع دفن غير متغيرة.

١٤٦ وينطبق هذا القول على منطقة وادي إمها كذلك، فقد بدت متغيرة تماماً وقد جمع منها بقايا ثلاثة أشخاص. وتقع هذه المنطقة كذلك على السطيحة التي تحاذي الوادي وبارتفاع يزيد على ارتفاع فوزيجارن.

وعند هذا القدر من البحث الذي جرى في هذا السبيل يمكن القول بأن نقط الدفن في الأزمنة الغابرة تفادت المستويات الواطئة من الأودية وجرى تفضيل الجهات الواقعة على السطائح العالية التي تحاذي هذه الأودية.

والظاهر أن الأسباب لا تزال غير واضحة، ونحتاج بالاضافة إلى تأكيد هذه التحقيقات الأولية، إلى بحوث دقيقة قبل أن نؤكد أن الأسباب ترجع إلى اختلاف درجة رطوبة التربة مثلا. وقد تؤيد نتائج التحليل الطلعي على عينات من وان موهجاج هذا الرأي، وإن النسبة الكبيرة للنبات في محيط يعتبر رطباً نسبياً تواجدت في المنطقة قبل خمسة

(١) توجد هذه المواد في الوقت الحاضر بالمعهد الانثروبولوجي التابع لجامعة روما.

آلاف سنة من ميلاد المسيح (أنظر صحيفة ٢٣٤) وهي دون ريب تشير إلى محيط لا يساعد على الابقاء على الرفات عند المستوى الحالي لقاع الوادي، واكتشاف الجثة الصغيرة المحنطة في نفس مستودع وان موهجاج يمكن أن يجلي بعض ما غمض من الأمور، مع ملاحظة أن فرق ٢٠٠٠ سنة الذي وجد بين التاريخيين تغيرت خلاله أوضاع المنطقة بالشكل الذي أتاح الدفن في المخابيء السفلية.

الكرونولوجية المطلقة

ما تزال مسألة الكرونولوجية المطلقة لأدوار الفن الصحراوي الأولى (دور الحيوانات الكبيرة المتوحشة، أو البابلوس القديم، وبداية دور الرؤوس المستديرة) تكتنفها شكوك بالغة، وتعود أسباب الشكوك إلى ما يمكن تلخيصه فيما يلي:

(أ) - لم تتوفر بعد إمكانات المقارنة، ومقابلة الأعمال الصخرية الصحراوية مع غيرها من جهات فنية أخرى بحوض البحر المتوسط، ولذا فليس هناك من سبيل لنقل ما قد تم تحديده من عمر لهذه الأخيرة إلى الأولى بموجب استقراء ودرس يستند على التماثل الظاهر في الموضوع والأسلوب.

(ب)- لم تكتشف بعد مستودعات أنتروبوزوئية، تكون بوجه من الوجوه ودون شك منتمية إلى الأدوار السابقة لأزمنة الثقافات الرعوية، والمستودعات التي حددت مواقعها ودرست في ثدرارت أكاكوس، مثلا، يجب أن ترتبط بالأزمنة المختلفة من الأدوار السابقة للثقافات الرعوية، ويظهر أن المستودعات التي لم تدرس بعد والتي شوهدت في أعداد كبيرة وفي كافة جهات أودية الكتلة الصخرية لا تختلف عن الأولى وتنتمي في الراجح إلى نفس الدور.

إن القاعدة الصخرية للمخابيء التي تضم المستودعات تكشف أحياناً عن آثار نشاط سابق تحت طبقة الترسيب، وهذه، علاوة على الرسوم العديدة من الأدوار الرعوية الأولى تنبيء بجلاء أن التجويفات الطبيعية في الصخور كانت مأوى لأقوام الأزمنة البعيدة جداً. وغياب ترسب داخل المستودعات يدل عليها لا يمكن أن يعزي إلى سبب معين، وربما نتلمس السبب في احتمال حدوث انجراف فيضاني كبير نقل وأهلك المواد الرسوبية بحركة أقوى بكثير مما لم يحدث منذ بداية الألف السادسة قبل المسيح وإلى ما بعده، وقد يكون أيضاً صحيحاً اقتصار استعمال المخابيء في العصور الغابرة على أغراض الشعائر الدينية وإلى تصدير الجوانب العملية والعقائدية الدينية ـ السحرية.

(ج)- إن الوضع الفريد الذي عليه بعض الرسوم العائدة إلى دور ما قبل الرعوي من حيث الصيانة قد يجرنا إلى خطأ، فان الصباغ يتجلى أحياناً في حالة أفضل مما هو عليه في رسوم من دور رعوي حديث، ويمكن أن تتضح هذه الظاهرة من خلال دراسة التقنية المتبعة في الأدوار الأقدم (صحيفة ٣٦-٣٨) فقد أضيف إلى الصباغ اللماع الثخين المطروح بكميات وافرة لازب أشد مقاومة مما استعمل فيما بعد، وهو ما لم نصادفه في الأدوار التالية.

(د) - أن وفرة الرسوم العائدة إلى هذا الدور، ما قبل الرعوي، والتي نسبت الآن إلى مجموعة أعمال دور الرؤوس المستديرة، يمكن في الواقع أن تنتمي إلى فترة من الوقت أطول مما قد يتبادر إلى الذهن.

وقد يتحتم ضرورة تفريع التقسيم لهذه الأعمال الفنية وفقاً لأساليبها المتعددة والتي يتفاوت موضوعها من تمثيل الأشكال المرهفة ذات اللون الواحد الباهتة إلى التشخيصات القوية للكائنات المجسدة والحيوانات المتعددة الألوان، وما دمنا لا نملك ضمانات مناسبة في هذا الخصوص فالأفضل هو الاقتصار على التفريع المقترح بصحيفة ٢٤١ مع التنبيه على وجود احتمال فعلي بضرورة ترجيع بداية هذا الدور الهام إلى زمن متقدم كثيراً.

(هـ) -وتزداد الصعوبة بخصوص النقوش التي تؤلف دور الحيوانات الكبيرة المتوحشة والتي اعتبرت أقدم مظهر لكافة الفنون الصخرية الصحراوية. ورغم أن بعض التراكب الجلي فيه ما ينبيء على تقدمها زمنياً على تلك النقوش العائدة إلى دور الرؤوس المستديرة ودعم قيام احتمال للحصول على تحديد عمر لدور الرؤوس المستديرة فان الكرونولوجية المطلقة للدور البدائي يمكن أن تبقى عرضة للشك ولمدة طويلة ولو أنها لا تخلو من دلالة.

إن أغلب هذه النقوش تقبع على الجدران الصخرية الكبيرة خارج المخابيء وحيث لا يقوم إلا احتمال ضعيف جداً لايجاد صلة بينها وبين المستودعات التي يمكن تحديد عمرها بموجب فحص الرموز وبوسائل البحث الكيميائي – الطبيعي.

ويمكننا اليوم أن نعتبر الكرونولوجية المطلقة للأدوار الوسيطة من الفن الصخري الصحراوي قد طرحت طرحاً صحيحاً، وقد توفرت عنها دلالات ستراتيجرافية مباشرة في المستودعات المفرزة التي درست قبل قليل بالأكاكوس. وتحديد العمر الذي ثبت بطريقة راديوكربونية[1]، إضافية إلى نتائج الحفريات تشكل وحدة معطيات متوافقة في كامل الوضوح.

وفيما يلي جدول بالمعطيات الرئيسية التي ثبتت من عينات جمعت حتى هذا اليوم أثناء الحملات الأخيرة:

مستودع وان موهجاج

٨٤٣٨ (± ٢٢٠) (١) - تحديد العمر ثبت من عينات فحم نباتي من مواقد عائدة إلى مستوى القاعدة بالمستودع (الأخدود أ – ١٩٥٩).

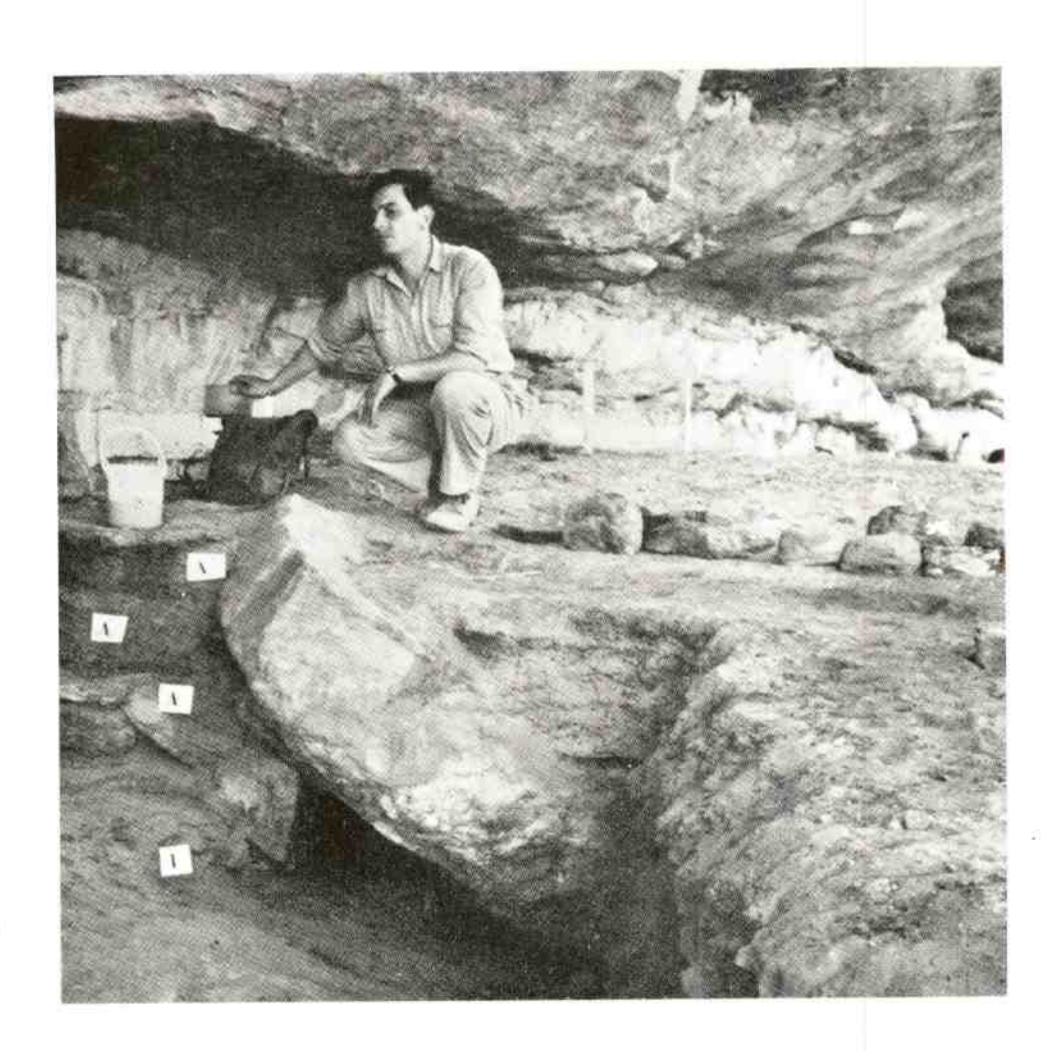
٥٩٥٢ (± ١٢٠) (٢) - عينات من فحم نباتي من مواقد عائدة إلى المستوى الثامن من المستودع. وقد أحتوى هذا المستوى على قطعة من جبهة الثور بوس براكيسروس (Bos Brachyceros) (الأخدود أ – ١٩٦٠).

٥٤٠٥ (± ١٨٠) (٣) - عينات من جلد حيواني كان يلف المومياء الصغيرة التي اكتشفت بنفس المستودع (الأخدود أ – ١٩٥٩).

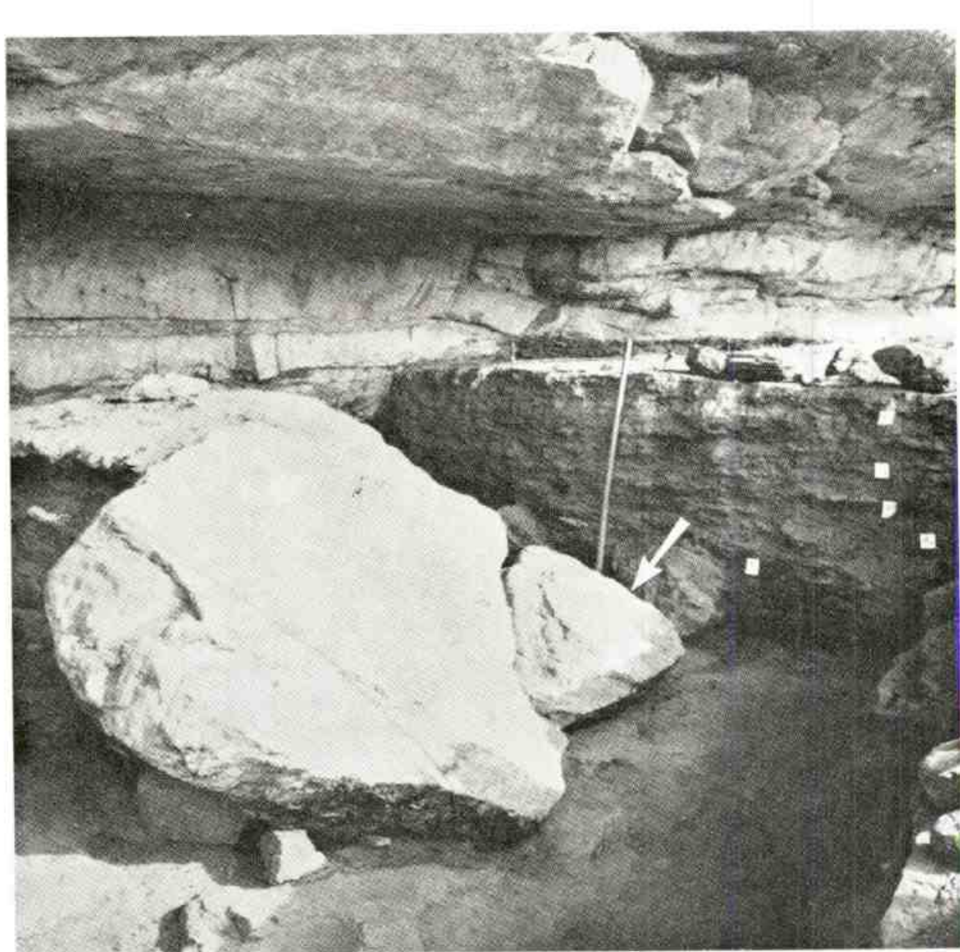
٤٧٣٠ (± ٣١٠) (٤) - عينات من فحم نباتي من مواقد عائدة إلى المستوى المتراكب مباشرة على حجر رملي في شكل مربع تقريباً ويؤلف جزءاً من كتلة عظيمة منفصلة عن الجدار ١٥٥
الداخلي للمخبأ بسبب ظواهر رضيخية حرارية. وقد انهار على قاعدة المخبأ منحرفاً ثم اكتسى بترسبات لاحقة.

وكان السطح السفلي لهذه الكتلة الحجرية متجهاً إلى أسفل عند الحفر، وبعد ١٥٦
قلبها تبين عليها رسم ثورين واضحين جاءا بأسلوب وان طابو (هذا اسم مخبأ اكتشف فيه رسم قطيع كبير من الأبقار يتألف من أكثر من ثلاث مائة رأس، ولم

(١) المعطيات الواردة بالأرقام ٤، ٥، ٨، قد استخلصت لدى معامل جيوكرون Geochron Labs., (ambridge, Mass. (U.SA) أما غيرها فقد اثبتت لدى معهد الطاقة النووية بجامعة بيزا (إيطاليا).



١٥٥
كتلة صخرية كبيرة منهارة على القاعدة لا
تزال يعلوها الترسب



١٥٦
نفس الكتلة المذكورة رقم ١٥٥ بعد أن تم تنظيفه
من الترسب وأسفل سطح الكتلة المشار إليه بالسهم
وجدت الرسوم المذكورة برقم ١٥٧ (وان موهجاج)



١٥٧
شكل ثيران تبين على السطح السفلي من الكتلة المذكورة برقم ١٥٦ (وان موهجاج).



١٥٨
شكل رعاة من نوع تين لالان رسمت على الجدار الذي انفصلت عنه الكتلة والذي جاء ذكره برقم ١٥٥ و ١٥٦ (وان موهجاج).



١٥٩
جزء من الرسوم التي تبينت على جدار المخبأ والمغطاة بطبقة رسوبية (وان تلوكات).

١٦٠
حفيرة اختبار عملت بمستودع وان طابو



١٦١
قطاع مجهري لصخر عليه أثار واضحة
لاعداد بالجص بين طبقتين مختلفتين من
الرسوم (مخبأ لانكوسي، الرحلة السادسة
١٩٦٢-٦٣- صحيفة **٤٢**)

ينشر عنه أي شيء بعد). وقد نفذ رسم هذين الثورين، بدون شك قبل الانهيار وعندما كانت الكتلة ملتحمة بالجدار الداخلي وملتصقة بسقف المخبأ عارضة السطح المذكور إلى الخارج وفي وضع عمودي. وهذه الوضعية للحجر الرملي قبل انهياره قد أيده المسح وما تم من قياس للتأكد (١٩٦٣). وفي الوقت ذاته قد اثبت وضع كرونولوجي آخر له أهميته بالنسبة للرسوم التي وجدت على سطح الجدار الذي انفصلت عنه الكتلة الحجرية.

ومن بين الأعمال الكثيرة المتدنية اسلوباً وتقنية، متزامنة أو لاحقة على ما يظهر لدور الحصان، يمكن أن نشاهد بعض أشكال الرعاة، طويلة ونحيفة، ١ٵ٨
رسمت في أجل نموذج لاسلوب تين لالان.

إن تحديد عمر هذه المجموعة الهامة من الرسوم قدم تاريخاً لاحقاً لتاريخ الأشكال الرعوية النحيفة، ولا يستبعد أن تكون الفترة هي نفس الفترة التي يعود إليها كامل انتاج عين عيدي وتين عنيوين، مما تركه آخر فلول الرعاة الذين استوطنوا المنطقة التي غلبت عليها الصحراء اليوم.

وجاء بعدهم أقوام الحصان والعربة، بنظام كرونولوجي تجلى في التراكب الواضح المشاهد.

وبذا يتضح أنه بالنسبة للرسوم المنفذة فوق الكتلة فالتاريخ سابق (Ante Quem) أما بالنسبة للرسوم الموجودة على الجدار الداخلي المنفتح بعد إنهيار الحجر فالتاريخ لاحق (Post Quem).

مستودع وان تلوكات (وادي إمها)

٦٧٥٤ (± ١٧٥)

(٥) - بتحديد العمر الحاصل وعينات فحم نباتي من مواقد عائدة للمستوى الثالث من المستودع المستند على أسفل الجدار الداخلي للمخبأ. ترى بالعين المجردة على السطح المفرغ من مواد رسوبية بعض الأشكال المرسومة غير واضحة، ولكنها تنتمي في الغالب إلى نهاية دور الرؤوس المستديرة في غشائها وصباغها. وقد غطت المستويات العليا للمترسبات أسفل هذه الرسوم فحللت تدريجياً بملامستها للعناصر العضوية في المترسبات، وكادت تختفي أطرافها.

وقد أخذت صورة فوتوغرافية لقطاع من مخطط شكل من قريب (٤ سم) ١٥٩
لاستجلاء صباغ أحمر داكن.

وجرت عملية حفر اختباري تطابقي مع سحب قطع من المصنوعات الحجرية والعظمية والفخار المبصوم وعينات للتحليل الطلعي والرسوبي وبقايا عظمية حيوانية. ومن خلال فحص مبدئي لهذه المواد فقد تبين وجود عناصر تماثل مع المستودع الرعوي بوان موهجاج (الأخدود أ ــ ١٩٦٠).

التاريخ بالنسبة للرسوم سابقة (Ante Quem).

مستودع فوزيجارن.

٧٩٠٠ تقريباً

٨٠٧٢ (± ١٠٠)

(٦) - عينات من فحم نباتي واردة من مستويات عالية من المستودع (حفيرة اختبار ١٩٦١).

(٧) - عينات من فحم نباتي واردة من مستوى القاعدة بالمستودع.

وقد جمعت اثناء الحفر الاختباري من المستويات المتوسطة قطع من الفخار المبصوم وثلاث شظايا من رحي عليها آثار قوية من صباغ أصفر وأحمر.

مستودع وان طابو (وادي تشوينت)

٧٠٤٥ (± ١٨٥)

(٨) - عينات من فحم نباتي من مواقد عائد إلى الجهة المتوسطة من المستودع حيث قد استدل على وجود بنية خشبية للمحيط اعدت للمسكن على شكل كوخ.

وعند الحفر الاختباري وجدت قطع من الفخار المبصوم، ورحي عليها آثار قوية ١٦٠ للون وقليل من المصنوعات الحجرية (شظايا).

وتتبين مما سبق عرضه أهمية سلسلة المعطيات الحاصلة وبصفة خاصة ما جاء منها بالفقرتين ٥، ٤. وبالنسبة للأولى، ٦٧٥٤ (± ١٨٥)، فستبقى قائمة مسألة الكم (Quantum) الذي يجب أن يضاف إلى التاريخ المقرر لتحديد الكرونولوجية المطلقة تحديداً دقيقاً فيما يخص دور الرؤوس المستديرة وفتراته المختلفة. ومع ذلك وبما توفر من دلالات عديدة وإمكانات تهيأت للدرس يمكننا أن نبدي الرأي سلفاً بأن إذابة الاستمرارية بين دور الرؤوس المستديرة والدور الرعوي لم تكن قصيرة كما لم تكن غير متصلة ثقافياً.

ويجب أن يربط تاريخ وان تلوكات بالدور الرعوي الذي تنتمي إليه كذلك المستودعات التي تم الحصول منها على غير هذا التحديد للعمرة وأقدمه يرجع إلى حوالي منتصف الألف السادس قبل الميلاد، ولعله من الطبيعي، في الوضع الراهن، تحويل بداية ثقافة مربي الأبقار في هذا الجزء من الصحراء إلى ذلك التاريخ، على أن يؤخذ كنقطة فاصلة بين الدورين اللذين لم يقوما على ما قد تبين متزامنين.

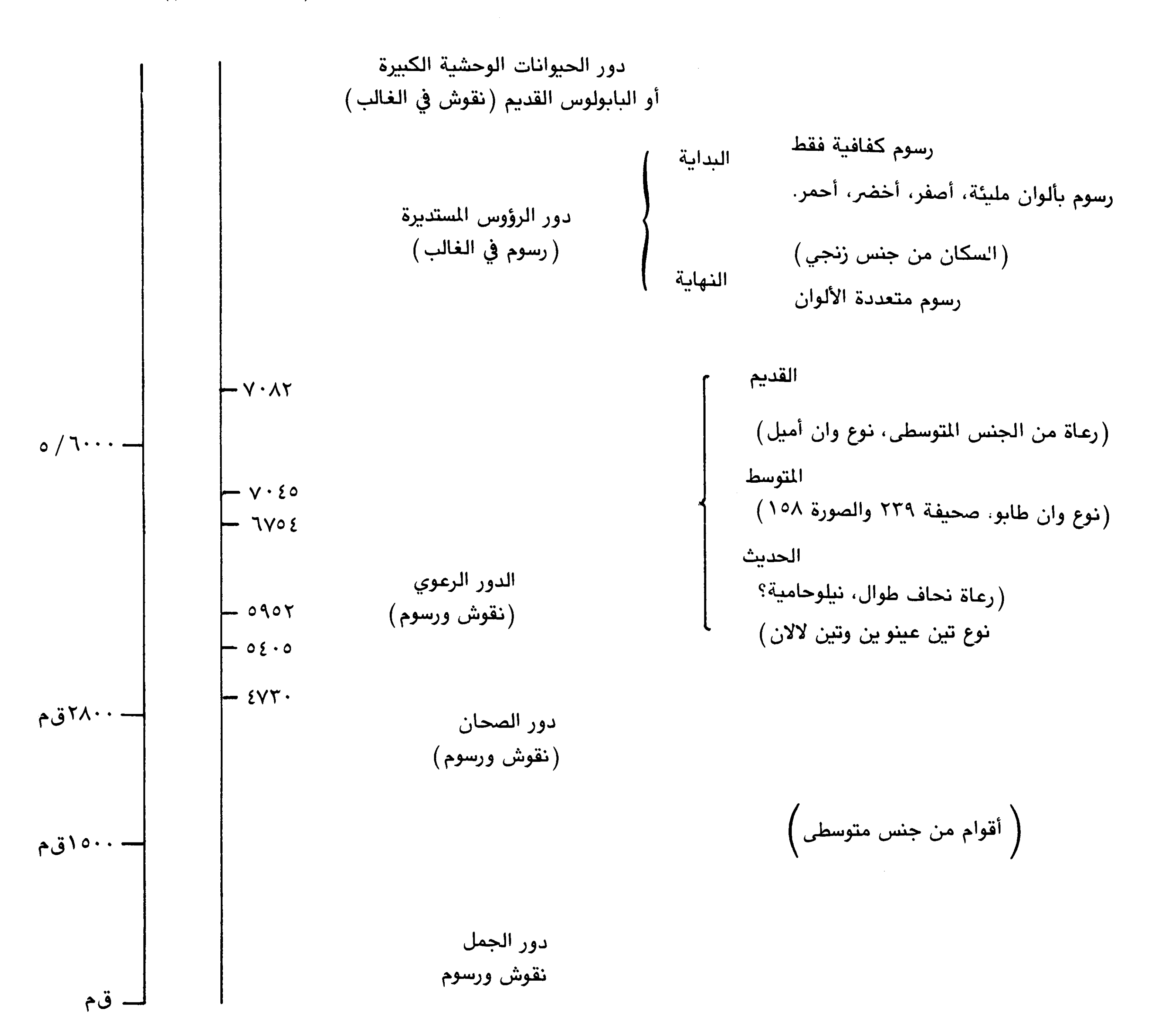
وفيما يتعلق بالدور الذي سبق المجموعة الكبيرة من أعمال الرؤوس المستديرة، يمكن أن يقال فقط أنه قد وجد بعض التراكب ودلالات أخرى جديرة بالدراسة العميقة، فليس هناك على أية حال أسباب للدهشة في الاعتراف والاقرار، من خلال ما يسفر عنه العمل مستقبلا، بأن الفن الصخري الصحراوي انبرى يتأكد في خطوات بطيئة، وربما كانت بدايته تتجاوز الحدود المعقولة التي قد تتبادر إلى الذهن.

وينتهي الدور الثقافي لمربي الأبقار بحلول الحصان والعربة، وخلال أربعة آلاف سنة تقريباً فقد تحقق تعاقب مجموعات بشرية من أنواع مختلفة بأعلى ما قد تبين، في حركة بندولية ظلت فيها المنطقة الجبلية من الصحراء نقطة إلتقاء بين الساحتين المتقابلتين جغرافياً المختلفتين من حيث الجو من شريط البحر الأبيض الجنوبي وجنوب تشاد.

إن دخول الحصان يمكن أن يعتبر نهاية ما قبل التاريخ بالنسبة للصحراء وقد ارتبطت به أقوام متوسطية كانت على علاقة وطيدة مع الثقافات القديمة المشهورة.

ومن جهة أخرى، وخلال هذا الدور، أخذت التقاليد الفنية المتوارثة عبر آلاف السنين السابقة تخبو تباعاً ثم لا تلبث أن تلفظ النفس الأخير بظهور الجمل، وأكد ظهوره تحولا إقليمياً في اتجاه قاحل بشكل قاطع، هذا التحول الذي بدأ يغزو المنطقة قبل بضعة آلاف من السنين السابقة.

مقترح الكرونولوجية المطلقة



تحليل وتقويم جمالي لمستحاثات جبل تدرارت أكاكوس

بروز الوعي الجمالي

إنه لجد محتمل أننا لن نعرف كيف ومتى برز عامل الاحساس الجمالي في الشعبة العرقية التي أدت الى الانسان الحالي.

أن هذه المقدرة التي هي في ذاتها صعبة التحديد والمتطورة بهذه الصفة النبيلة في جنسنا خبرت ولا شك ـ مثل غيرها من المزايا الروحية والعقلية ـ بداية بطيئة وصعبة.

نعلم عن حيوانات تبدو أنها تمتلك شيئاً شبيهاً بها وان الملاحظات التي تصلنا عن طريق البحث الأخلاقي تبدو أنها تطرح بعزم متزايد أمر وجود حد فاصل بين الانسان وبقية العالم الحيواني بالنسبة لبعض النشاطات التي تبدو خاصة به.

وبصفة أخرى فان الانسان يبدو كأنه موهوب بمقدرات تعتبر من حيث النوع والحيثية على درجة من السمو، مثل الفراسة والشعور الذاتي والفعلي القائم على الفكر، مما يجعل من التبرير بمكان ما كتبه سيمبسون (Simpson) سنة ١٩٤٩ وكمبيل (Campbell) الصفحة ٣٠٥ حيث يقول:

«إن مكانة الانسان في الطبيعة والمعنى الذي تكنه هذه له، لم يكونا محددين من الصفة البهيمية بيل من بشرية الانسان نفسه» فانه لجدير بأن يلاحظ ـ حتى نفهم درجة تعقيد البحث حول كل الأشياء التي تخصنا ـ كم هو لا زال قابلا للجدل المعنى فضلا عن الوظيفة، لما نحن نسميه اليوم «سلوك» أو «نظرة جمالية». ولذا لا يجب أن ندهش لوجود أصح الافتراضات فيما يتعلق بالتطور البشري، في أنواع من الحدس المتحفظ حول ظهور هذه الملكة ذات الأهمية البالغة بالنسبة للنمو النفسي والاجتماعي لجنسنا فانه بالتأكيد مرتبط بعوامل حيوية معقدة ولربما تمس كلا من الجهاز العصبي والعصاري بل أنه أكثر تأكيداً مراقب ومكيف من طرف الأبنية الفوقية للثقافة التي هي محملة عليه باستمرار كما حملها في الماضي. ولربما بدا لنا أغرب كونه لا يتحدث عنه في كثير من مراجع تاريخ الفن والنقد والتقييم الجمالي إذ يناقش عادة بعمق واسهاب الا ما يعني بصفة خاصة بثقافة مجتمعنا الحاضر وعصرنا هذا غالباً بدون اعتبار الجذور البعيدة الغامضة التي تكون مقتضاها الأساسي فتخلق «حقائق» و«أصنافاً» قطعية وعامة بدون التفات مناسب لاحتمال كون كل ملكة بشرية في طيات تاريخ ممتد الملايين من السنين.

فان عدم استطاعتنا استشفاف بروز بعض المناحي في السلوك الاجتماعي لماضينا وبالمثل بروز بعض الخواص المجردة للذهن، يهون نوعاً ما بامكانية القراءة ما تحت وما داخل الحفريات الخاصة بالثقافة المادية. فالعصر الحديث الاقرب المدعو بليستوسين (Pleistocene) ينبىء في حقبته المتوسطة بالفعل فيما يخص انقارة الافريقية ينبىء عن ذلك التنوع ولا سيما الدقة، في تقنية انتاج الادوات التي تمكننا من التعرف على شكل بعض النماذج الثنائية الوجه والفؤوس الواردة من طبقات «الاكيولياني الاعلى (Acheuliano) وهو مظهر جدير حقاً بان يتخذ كأحد اقدم البينات عن الوعي الجمالي (كلارك ١٩٧٠ ص ٩١ ــ Clark). أما في الحقب السابقة لبداية نفس الاتجاه فالمؤشرات نادرة، ولذا قد لا تكون حجة قطعية وجادة وجود مادة ملونة (هيماتيت ــ Haematite) في أحدى طبقات «الالدوفاي» (Olduvai) سبق أن ارتادها «الانسان القائم» (Homo erectus) الذي عثر عليه ليكي (Leakey) سنة ١٩٥٨ وذلك في حقبة مضى عليها أكثر من نصف مليون سنة، ويقول المثل اللاتيني: «الشاهد الفرد لا شاهد اطلاقاً» لكن الشواهد تكثر مع مرور الزمن فتصبح المواد الملونة مثل الهيماتايت والليمونايت والمنغانيز متداولة سواء في أفريقيا أو بقية القارات من العالم القديم ولذا هناك احتمال معقول حتى نفترض أن استعمالها يرمى الى ما أبعد من اغراضها العملية الانية المباشرة التي خلقت من أجلها الادوات الحجرية.الا أنه في كلا الحالتين يمكننا لمح شيء يقودنا عبر سبل مختلفة للتعرف عن أوجه جديدة من الوعي والاهتمامات المستحدثة التي لم تعد تتعلق مباشرة بحاجات فزيولوجية. فان الشكل المميز جداً للادوات المذكورة آنفاً يبدو كانه يفرض على انتباهنا تلمس صلة بالتناسق والتناغم البعدي قد تكون وجدت في انتاج واحد للعقل واليد بين ثلاث مزايا هامة الا هي: العملية والوظيفة والجمال. وهو معروف (رينش ١٩٥٧ Rensch) و(دوبس ــ موريس) أن هناك بعض ذوات الثدي غير البشرية وبعض الطيور أظهرت في تجارب مخبرية تفضيلا صارخاً للرسوم المتناسقية والموقعة بالمقارنة مع الاشكال الفوضوية أو غير المنتظمة. كما أنه من البدهي أننا لو أردنا استعراض التعريفات العديدة التي صيغت لاجل مفهوم «علم الجمال» لوجدنا أنفسنا غائصين في خضم مسألة شائكة ذات طابع دلالي ولن نتمكن من معرفة أي نوع من الحراكات العاطفية وأي سلسلة من الاحاسيس تستطيع أن تدفع بالانسان فيما قبل التاريخ لنشاطات متداخلة نحن مستعدون لادخالها ضمن صنف محدد من الفلسفة وذلك بقناعتنا المتناهية بانتمائنا لحضارة تمتلك اساليب البحث الصحيحة بدون التفات لما يجسم التراث غير المادي للثقافات الاخرى في الماضي والحاضر.

أنه لجد معروف لكن غير مسلم به، حتى يومنا هذا أن انتاج جميع ما يدخل في جراب العامل الجمالي الواسع له معان ووظائف مختلفة جداً من مجتمع لأخر. قد يكون هناك استقطاب من القاعدة لكن ذلك لا يصح ربطه الا بضرورة تحسين أقلمة الانسان في محيطه وحالته الحياتية. وقد يبرر الاعتقاد بأن ازدياد ممارسة تلك النشاطات غير المادية أفرزت كنتيجة ربما غير شعورية تضامناً اجتماعياً أفضل داخل المجموعات التي تمتعت بها، فسنت لها قواعد جدية مفصلة وربما حتى الطقوس المتعلقة بطرق الدفن التي تنم عن وعي محدد بالموت وبضرورة إرفاق المتوفي بشواهد من حياته الدنيا (قرون حيوانات ادوات وغيرها).

ليس هذا المجال المناسب لذكر جميع المحاولات التي تمت في سبيل البحث عن الوشائج الخفية بين الشعور الديني وطقوس الدفن في الفترة الاخيرة من اواسط العصر الحديث الأقرب أو بليوستيسين والحقب اللاحقة. فيهمنا هنا فقط ابراز الظاهرة التي نسميها: «فنا» المتفجرة عما يبدو في أكثر أشكالها نضوجاً حوالي ثلاثين ألف سنة خلت كنتيجة نهائية لتهيئة واكبت واحياناً انعشت، عملية تعقد الجهاز العصبي المستمر لدى

الانسان. ولقد وصف ذلك لورواه ـ غورهان سنة ١٩٦٥ (Leroi-Gourhan) باسلوب مدهش وهو أول دارس للانسان القديم (Paletnolog) قام بمحاولة انجاز رواية أحداث ما قبل التاريخ للانس (Homo) شاملا بعض الميادين مثل علم الاحياء، كانت عادة مهملة قصداً. لكنه ربما أوقع لاجل أن تفهم ضرورة البحوث الكاملة حول مختلف أوجه السلوك البشري، أن نشير من جهة أخرى إلى أن علماء الاحياء والوراثة والوظائف العصبية والنفس المطلعين يولون انتباهاً متعاظماً للنتائج الناجمة عن علماء الاحاثة والبدائية.

فلم تقصد بعض المحاولات القليلة الرامية الى الخوض في مناقشة أصل الوعي الجمالي لبعض الفلاسفة والنقاد الفنيين، لم تقصد منذ أول طرحها اكتساب وثاقة صلة بالموضوع أو حتى الفوز بالتصديق على أساس شكل صاحبها. فلم يكن الالتباس بين الاصطلاحات والمفاهيم نادراً وخاصة عندما يعزى انتباه متعجل أو محتقر لذلك التطور الذي بدأ في أعين الانسانيين الخلص وكانه اهانة لاصلنا الرباني الذي كان يثير «نوعاً من الشعور بالخيبة والقنوط بل بالخجل احياناً بان نجد انفسنا نحن خلف لذلك السلف واجمالا شبيهين بهم وبالرغم من غرور ورياء التمدين، جبارين مثلهم» (كروتشي ـ Croce سنة ١٩٤٠، بحث ٩٧).

ويبرز بذلك اذن حكم اخر لا يقبل ايضاً النقض عن أصل الفن هو: ولما كان هذا النشاط من مواضيعه (أي التاريخ) يفهم من ذلك كم هو مناقض للواقع طرح المسالة التاريخية الخاصة باصل الفن» فان كان التعبير أول مظهر للوعي فكيف يمكن البحث عن أصل تاريخي لشيء لم يصدر عن الطبيعة وهو من مقتضيات التاريخ البشري وكيف يمكن ايجاد المنشأ التاريخي لشيء يمثل الاساس الذي بوساطته نتفهم أي نشوء أو حدث تاريخي. (كروتشي ـ Croce ١٩٠٩) (ادورنو ـ Adorno ٥٤٣) لكن لم تنقض بضعه عشرات من السنين بدون أن تترك أثراً ما وخاصة مع ازدياد تعمق في الاحاطة بما وضعته أعمال البحث الطبيعي على بساطا النقاش ولا تزال تضعه، هناك حاجة للشطط في واقعية جامحة ولا يبرر التفكير في أمكانية سلخ صفة الطلسم مما يبدو امام اعيننا بمثابة سلسلة من المراحل يصعب الربط بينها بسياق منطقي، بل يجب على الاقل أن يعترف لنا بحقنا بل واجبنا، في الشك ازاء الافتراضات التي تعتبر من الناحية الاستقرائية اصدق واوسع، بدون اهمال ادنى علامة لما قد يسفر يوماً عن رؤية ذات محور بشري لاي تظاهرة حياتية حالية رافضين الاحكام الخاصة بالقطاعات التي تقيم باسم العلم عراقيل لا طائل لها سوى فرضها علينا ضرورة الاجتهاد لازالتها.

فان العالم ادورنو يبدو قانعاً بذلك (١٩٧٠) ولو أنه لم يتخذ أي موقف مكتسبات علم الاحياء الاخيرة لكنه يعكس برغم ذلك في منتهى الالمعية الرأي بأن «لم يحفظ فن اقدم من فن العصر الحجري القديم لكنه لا يمكن الجدال في أن الفن لا يبتدىء بالمصنوعات، سواء كانت سحرية أو جمالية طليعية. إن الخدوش الصخرية لمرحلة من مراحل الظاهرة وليست ـ قطعياً ـ طوراً بدائياً إذ يجب الافتراض بان المرسوم لما قبل التاريخ قد سبقها السلوك التمثيلي أي محاولة تقمص شخصية شيء آخر لا علاقة لها بالايمان الخرافي بوجود يد غيبية. بحيث لو لم يهيأ خلال مدة زمنية طويلة جو مناسب للتفرقة بين الأمرين قد لا يمكن الآن تفهم السمات المدهشة الدالة عن التكوين المنفرد الشامل للرسوم الصخرية.

هنا علينا أن نبرز الميل للتحدث عن اقدم الانتاج الفني وكانه شيء فرض عليه أن يكون حتماً «أما سحرياً أو جمالياً» كان ليس من المحتمل أن تستقطب فيه عدة دوافع سواء كانت مقصوده أو عفوية فتحوط المزوب الاساسي «الذي نطلق عليه نحن الصفة

الجمالية بحيث يتمخض عنه شيء ثابت يفوق حجماً مجموع العوامل المتنوعة التي كونته. فان المعضلة الكبرى في رأيي تكمن هنا أي في هذه الصعوبة التي تواجه محاولة اقرار ما يتبدى لنا من حوامل «المعنى» الجمالي وتمييزه عن الانتاج الذي لا يبدو أنه يمتلك تلك الميزة. ولو أنه يمكن استبدال هذا بذاك حسب تقلب الاحوال البيئية أو الشعورية الكفيلة بتعديل أثرها العنيف عن المخلوق الخاضع لها. فلا يمكن للوظيفة الجمالية سواء كان في النشاط الفني أو الذي لا يدخل في نطاق فني، أن تكتسب قيمة كونية غير قابلة للتغير عبر الزمن، فانها تتكيف نسبة لباذلها، سواء كان انتاجاً بشرياً أو فطرياً، بمقتضى النواميس التقليدية للمجتمع الذي يضعها لنفسه و يتقلبها، بحيث نجد أن اقدم الاعمال الفنية التي تمثل نقطة وصول لارهاصات عصيبة خلال التطور العضوي الثقافي لدى الانسان، نجدها معالم غنية جداً بالمعلومات عن بيئة اجتماعية محصورة تاريخياً عندما صورت وأنتجت فيجب الحدس بان العامل الجمالي لو صح اسلوبنا في وصف سماته الاطارية، سبق الارهاصات وهيأ لها بسلسلة من التظاهرات ربما ابتدأت بتحديد الانسان التدريجي لواقعه مع الاحاطة بما يستطيع انتاجه. ومع ازدياد الوعي بقيم «العلامات» و«المعاني» المرتبطة بالاشياء المبدعة وتمشياً مع امكانات التحرك في مضمار العلاقة بالبيئة المتقلبة بل بالنظر باستطراد الى تعمق الوعي بمقدرة الفرد السلوكية بين المجموعة الواحدة وتجاه الطبيعة المحيطة بهم مكنتهم ملكة التحليل المتطورة من تفرس وتمييز مكوناتها بطريقة آخذة في النضوج دوماً.

ولا شك أن الموقف من الجمال شارك في استتباب الوعي التدريجي بالايقاع وبالتوافق وبالتوازن الشكلي والبعدي بدون إدراك أي بمحض التصور، بدوافع تلك الاحاسيس فمثل بالخط العلاقة بالواقع الذي هو بطله فيبدو لي أن موكاروفسكي (Mukarovsky) في سنة ١٩٧١ قد شرح بطريقة صائبة جداً ــ من حيث وجهة نظرنا ــ الظاهرة في الوقت الذي يتدخل الموقف من الجمال في الانتاج العملي «فيصبح علامة وبالطبع علامة من نوع متميز، مختلفة عن العلامة ذات المحتوى السحري الديني» و يردف قائلا:

«فيتركز الانتباه من خلاله في نفس الواقع الذي انقلب رمزاً فتنجلي غزارة خاصياته مع غناء وتعقيد الطريقة التي يدركه المرء بها، اذ الواقع الذي يصبح علامة جمالية يكشف للانسان علاقته وشعوره به.

وبالطبع حسب ما اعتقد، علينا أن نضيف مسحة من الابهام الى مثل هذه التأملات المضبوطة وذلك لانه لا يعقل أن يكون فجر تلك الميزات والمواهب الروحية أو العقلية أو النفسية من أمثال التي نتحدث عنها وحتى الوعي ذاته وهو الذي يفترضها جميعاً، أن يكون قد قفزت فيه تلك الخصائص قفزات من حيث الجودة في فترات متباينة من الحقب الخاصة بما قبل تاريخ الانسان. بل يجب أن نتصوره معبراً عن نهر ذي تيارات لمياه عميقة ممتزجة احياناً بالطمي، واحياناً سطحية ونقية. وذلك بدون فجوات انقطاع، اذ حتى ما يبدو لنا ومضه عبقرية أو احساساً فجائياً أو المعية صاعقة قد يكون نتيجة واضحة لسلسلة طويلة لتجارب متراكمة في اللاشعور نضجت بفضل تفاعل اشتركت فيه الفطرة والعقل لازال أغلب تفاصيله مجهولة حتى يومنا هذا.

بروز «الحدث الفني» كفترة اساسية

في تطور الانسان الثقافي

تبدو أقدم الاعمال الفنية الصخرية في أفريقيا وكأنها تظهر فجأة كقفزة مهولة من حيث الجودة وسط آثار النشاط الثقافي للانسان. ولا زال تحديد تاريخها مثاراً للجدل، لكنه يتكشف بازدياد مضطرد وجوب التزام التشكك فيما يتعلق بعمرها الحجري الجديد

أي النيوليثي (Neolithic) وأنه يتراءى لي من المحتمل، كما سأشرح في فقرات لاحقة من الكتاب، أن التظاهرات الاكثر ايفالا في القدم، مثل خدوش «جملة الاحياء المتوحشة الكبرى» المنتشرة في كل صوب تقريباً من القارة الافريقية شمال الحدود السفلى للصحراء يجب وضعها من حيث الترتيب الزمني في الحقبة الأخيرة من «العصر الحديث الأقرب» أي البليوستيسين (Pleistocene) وهي تمثل أمامنا على كثرتها «جميلة» بصفة خارقة خلال صخور هذه المنطقة الشاسعة بدون أن يتيسر لنا حتى اليوم العثور على «متن» من الاعمال الماثلة التي قد تكون سبقتها. فان رسوخ تشكيلها وتنفيذها والتناسق البصري المترتب عنها هي في ذاتها دلائل ناطقة تدفعنا الى اعتبار بروزها نقطة وصول لارهاصات تمهيدية طويلة اندثرت أثارها. وقد يسلم بان قدمها غير مبالغ فيه لو قورنت زمنياً بكبرى الاعمال الأوروبية من العصر الحجري الاسبق أي الباليوليتيك (Paleolithic)، لكنه يتبادر للذهن أمر صحة التاريخ الناتج عن شظيتين من الصخر رسم عليهما أشكال حيوانية وجدتا في موقع المرسب الافريقي الجنوبي بغار (أبوللوس) الذي حددته طريقة الاختبار المعتمدة على الكربون المشع ١٤ ما بين ٢٧٥٠٠ و٢٥٥٠٠ سنة من يومنا هذا (وندت ١٩٧٥ ــ Wendt). فلو كانت جميع هذه الاعراض مدعمة بنتائج تاريخية أخرى، مثل التي حصلنا عليها أيضاً بالكربون المشع في جبال تدرارت أكاكوس أو بواسطة طرق جديدة قد تتصعد لنا صورة غير متوقعة: أي تحديد أدق لما نسميه «مولد الفن» الذي سوف يكتسب طابعاً انسب لتعدد المراكز وربما نظر اليه كنتيجة لسلسلة من التحولات الماثلة احيائية وثقافية على الاقل في قارات العالم القديم التي تعرض لنا نماذجه. وقد تسد بذلك عدة فراغات وهمية بسبب فساد طبعنا من أثر أساليب قديمة كانت تجعلنا نعطي قيمة البرهان لانعدام المعطيات فأبرز الشين (Allchin) ذلك جيداً سنة ١٩٦٦ وتسأل: كيف يصح اعتبار الاقرار بانه في أفريقيا الوسطى لم يرسم انسان العصر الحجري المتأخر رسماً ما أمراً منطقياً اعتماداً على شيء سوى أن انتاجه بسبب وهن المادة المستعملة لم يبق، وقد ضاعف بينفورد (Binford) سنة ١٩٧٠ من شأن الحيرة بتساؤله عما اذا لم ينقض العثور على شواهد فنية في «المنطقة الغفلة» بين الصحراء وجنوب افريقيا كامل النظرية الخاصة بالفراغ «الفني» بين تينك المنطقتين. يا لها من كلمات بعيدة النظر وفي الوقت الذي عثر فيه على الشواهد التي ذكرتها آنفا (ويندت Wendt ١٩٧٥) التي تبدو كأنها تلقي ضوءا جديداً مختلفاً في حيز التنقيب عن الفنون لعصر ما قبل التاريخ بافريقيا (لوباتشيولو Lupacciolu).

ويمكن اتباع نفس المنطق فيما يتعلق بالمناطق المحيطة بالبحر الابيض المتوسط التي لا تنم عن احتضان انتاج فني فيما عدا الحقبة السابقة للتاريخ المدون مباشرة، اذ لا يمكن أن تكون التركة الهائلة من الشواهد المنتشرة في الصحراء حدثاً منفرداً، فبالنسبة لوادي النيل تكفينا الخدوش في «كوم امبو» (سميث Smith) للدلالة على انتشار اوسع مما يظهر عند النظر لتكاثف الاعمال الفنية على الخارطة الجغرافية، وبالمثل يقال عن «تشاطال هيوك» (ميلارت Mellaart) حيث يجدر مقارنة الصور الحائطية الراجعة لحوالي ٧٠٠٠ سنة قبل الميلاد بالاعمال الصحراوية المتأخرة عهداً من حيث النمط. إذاً لماذا نستبعد أن تكون المناطق الشاسعة الواقعة داخل «الهلال الخصيب» قد تفاعلت مع تلك الواسطة الادائية المتمتعة بذلك الازدهار بتضاريس الصحراء الجبلية، ولربما بسبب تكوينات الوديان العميقة والاحقاف الفسيحة التي ساعدت على استتباب أشكال بدائية من الطقوس.

فكل ذلك يحملنا الى افتراضات أقل تخصصاً، أي أن «الحدث الفني» قد يسجل تاريخاً خاصاً به لدى شعوب لم تترك لنا أثراً وهي نتيجة محتملة بالنسبة لجنسنا في التطور العضوي والثقافي معا وبطريقة لا تختلف عن تلك التي طرأت لدى نشوء اللغة

حيث التدرج «كامن في تحولات متتابعة من حيث الهيكل والوظيفة في اثناء نضوج الانسان الحديث، وهي مرتبطة بتاريخ التكيف العضوي وتخصص المعرفة والتميز الشعوري (لينيبيرغ ١٩٧١ Lenneberg).

لا يمكنن أن ننسى بان اللغة بالذات، المتفرعة والمتعقدة باضطراد، قابلة لاعتبارها اداة تلك المكاسب التقنية التي تبدو، بحكم طابعها النازع الى التدرج المتواصل للكمال، مقروناً بتبادل مثمر من المعلومات، تبدو مواكبة لتطور امكانات الجهاز العصبي والدماغ (بوردس ١٩٧١ Bordes).

أما كون ذلك واقعاً مشتركاً نظرياً بين المجموعات البشرية ولو بصفة غير معممة، التي أخذ جنسنا يبذرها على سائر وجه البسيطة، فيتراءى معقولا: «اتضح أن جميع الاجناس تمتلك نفس الطاقات العضوية الكامنة لخلق ثقافة وتلقي القدرة التعبيرية، ولذا يجب أن نقبل بان الاحداث التطورية التي تساعد على اكتساب الثقافة واللغة ترجع للسلف كما هي الحال لدى جميع الاجناس البشرية الحاضرة مما يعني أن قدم اللغة لا يقل عن ٣٠٠٠٠ أو ٥٠٠٠٠ سنة ولا يرتكز صدق هذا الاقتراض على الادلة المتحصل عليها بدراسة السلالات فقط إذ الثقافات المرتبطة بمستحاثات تلك الحقب تبرهن فعلا عن وجود اداة رمزية مختلفة عن اللغة الا وهي 'الاشارة الخطية، فتنبىء رسوم الكهوف العائدة لتلك العصور عن حنكات مرموقة وما هو أهم، هي منمطة للغاية بل في شكل ما مجردة. ولذا يعتبر قابلا للتصديق كون اطوار الوعي في نظام كرو ــ مانيون (Cro-Magnon) لها العديد من المميزات المشتركة مع الانسان الحديث ولو أنه لا ينفي بان يكون للغة عمر يفوقها قدماً (لينيبرغ ١٩٧١ Lenneberg).

وبرغم ذلك كله بقيت جد مبهمة كيفية أولى المشافهات غير المدعمة بالايماء بما في ذلك اتصالها بتعدد النشاطات الاجتماعية التي واكبت تاريخ اسلافنا من «الانس القائم» فما بعده أما النشاطات المتغلب عليها الطابع الاقتصادي فتطورت عما يظهر باساليب تجعلنا نتصور استتباب سدوة من البلاغات متداخلة لتخصص، فيزيد الصيد فعالية باستعمال النار، كما يمكن هذا العامل من استنباط أنوٰع جديدة من المأكولات وهو أمر لا شك أهم من حيث الاثر الحياتي والاجتماعي مما نستطيع تصوره الان. كما تكثر انواع النشاطات الجماعية مثل إستغلال مواقع اقامة افضل وشغل «كوة» بيئية مختلفة لدرجة تحدو بالجنس الواحد الى مد أوشاجه العرقية حتى آفاق مجهولة.

إن بقية النشاطات العملية تمثل كما قلنا منذ ذلك أدلة على انتقال قطعي الى التجريد والى التخطيط المبرمج والى تطبيق هندسة الاحجاج وهي أمور حتى ولو كانت في معظمها تجريبية، تحتاج دائماً لرصيد لا يستهان به من الذخر النظري.

أما أن ذلك يدخل في نطاق التاريخ الخاص بفقه المنشا للفكر في فترة قد سبقت اللغة المعربة، فهو لدى البعض مقبول نوعاً ما (فيغوتسكسي ١٩٦٦ Vygotsky)، لكن على كل حال يبدو التنسيق الذهني للسلالة التي سبقت «الانس العالم الواعي» متطوراً منذ ذلك بدرجة تجعل بحق دخوله التدريجي البطيء في التعبير الرمزي المتجسم في الاشكال المنقوشة على الصخر بعد ذلك في الحقب السابقة لظهور الفن قابلا للتخيل.

ولذا تصبح الآثار القديمة الضائعة بسبب إنجازها على سطوح مواد فانية كالخشب أو الجلود أو حتى الطين العادي، ولا سيما الزينات الجسدية، تصبح أهم بالنسبة لنا كنقطة انطلاق للنشاط «الفني فالاصطلاح يبقى كما هو حتى لو أدى إلى أكثر من التباس، ويكفي الرجوع لاوائل التفسيرات التي اعطيت ما بين القرنين للصور الحائطية

من العصر القديم الأسبق حسب مبدأ: الفن من أجل الفن»، فنظر لبعض الاعمال كمجهودات جمالية محضة في حين أنها كانت تخفي وظيفة وبنية ثقافية أكثر تعقيداً من ذلك.

فيجب إذاً أن نعتبر الاشكال التي أشرت اليها آنفاً أعمق من استنتاج ذلك الاستقراء، واذا منعنا اندثارها من التحدث عنها، فيكفي أن نضع تحت اعيننا الشواهد المتبقية حتى نفهم القليل من شذرات ما عني بالنسبة للانسان اذ ذاك وعيه بالاداة الجديدة.

فظهور أوائل الاعمال سواء كانت منقوشة أو مدهونة، يجب الحاقه باستنتاجات أخرى من شأنها تصعيد الاهمية التي قد مثلتها داخل المجموعة أو المجموعات المعاصرة لخلقها.

كان الانسان قد اكتشف تدريجياً الرمزية وبنفس البطء أخذ يكتشف إمكانية جعله منقولا الى غيره من اعضاء المجموعة بوساطة اشارات أكتسبت بمجرد كونها «حابسة» وفي نفس الآن «متوصلة» لمعنى أو معان عدة، أكتسبت قيمة تفوق القيم المتعلقة بغيرها من النماذج الحياتية المتجسمة في الوظائف الداخلة بصفة مباشرة في أمور إشباع الحاجات البدنية. فبدخول بعض الضروريات المنعزلة عن نطاق النشاطات الخاصة بالتغذية والانجاب بل مرتبطة بالعكس نوعاً ما بعامل «الامان» التي يعتبرها علماء النفس أساسية، بقدر سواء، أخذت تتهيأ الشبكة الواسعة للعلاقات الاجتماعية التي لا محالة من مساندتها بنظام مناسب للمواصلات.

فأن أقدم التظاهرات المتشابكة بالخلق الرمزي القائم برغم ذلك بمهمة نفعية طاغية، هي تلك التي نحن في صدد تسميتها «انتاجاً فنياً». لكنا بلا شك موقنون بان تسمية كهذه تفرض سبق معرفة بما هو «الفن» وما لا يمكن أن يكون. ذلك ثنائي الفن أو لا فن. وتفرض أيضاً ضرورة منح أولئك الخلاقين القدامي للرموز المخطوطة الوعي بانهم «يمارسون الانتاج الفني» وهو شعور لم يمتلكوه بعد، إذ مفهوم «الفن» شيء كان وما زال في طور التجسد التاريخي في مجتمع ما بالنسبة لنوع معين من الصنعة الثقافية (جيروني Garroni)، أما نحن فلا نستطيع الا الاعتراف، خارج التحديدات «المفهومية» التي كان لها الدور الفعال في الاقلال من صحة ما عولج غالباً بشيء من عدم القناعة، الاعتراف بان المنتوجات الثقافية المصنفة كامثال لاعمال «فنية» هي خارجة عن الممارسات المادية الملتصقة صراحة بالمظاهر «العملية» للحياة وللكفاح من أجلها. ولذا تمثل «متنا» منفصلا الملتصقة صراحة بالمظاهر «العملية» للحياة وللكفاح من أجلها. ولذا تمثل «متنا» منفصلا ولو أنه يجب أن يدرس هو الآخر ويفحص في المضمون الأوسع للاحداث المعروضة من طرف التطور العضوي والثقافي كاداة تؤدي الى طريقة أكثر دقة وتنوعاً للتأقلم في بيئة ما. واذا أردنا أن نضع ذلك «المتن» على كل حال في نظام القيم والتصنيفات الموضوع والذي لا مناص لنا منه فلا يمكننا التنصل من الاعتراف مع غراتسيوزي (Graziosi) سنة ١٩٥٦ بان «الفن الانساني في المرحلة التي نقدر فيها على تمييز بشائر بروزه يحق له أن يسمى نمطاً «ويكفي أن يكون واضحاً بان تلك الاعمال في مضمونها التاريخي ــ الثقافي كانت بدون مراء حبلى بفوائد وابعاد اضافية خارجة عن نطاق الفن ويجدر بأن يقارن حسب رأيي وقعها على وسائل نقل الافكار، غير الشفوية والايمائية، بالمراحل الكبرى الاخرى الممهدة لمسيرتنا فقط أي من أوائل الادوات الى النار ثم منه الى تهجين النباتات والانعام.

لقد مثلت الاعمال الفنية الصخرية أول واسطة للتعبير الخطي الدائم عن المعلومات والاحاسيس وتجارب ادخرتها المجموعات في سلسلة غير متناهية داخل نطاق مجموعات

أكثر تحفزاً في احتكاكها بالطبيعة، فانها نفذت لحيز اللغة لكنها أثرته بتعدد «المعاني الممكن تضمينها كل رمز، ولو أنها معنى بطبع اعتباطية حتى بصفة نسبية نظراً لاكتساب كل شكل وكل وضع للماده المخدوشة أو المنحوتة أو المدهونة، أي اداة التعبير، صفة محددة للخيارات الممكنة ولقد غزت هذه فيما بعد قطاعات تختلف كل الاختلاف عن العمل نفسه ولربما قد شملت كعناصر قابلة للتنويع جميع مراحل «الخلق»: أي تقنية النقش الخفيف أو العميق في الخدوش، لون الدهان، ابعاد الصورة، الموقف من الموضوع، الموضع من البيئة، توافقها مع صور أخرى والرموز المختلفة. فان ذلك هو مفتاح فقهنا التقليدي حيث العنصر الثابت والاهم ممثل في الصورة نفسها، لكننا لا نستطيع استبعاد ــ بصفة قطعية ــ كون العناصر المذكورة قبل هنيهة التي تخيلناها «متنوعة» مثلث لنا الهيك للنماذج غير المتنوعة التي اضفى عليها ناموس نجهله مضامين عميقة وسنعود لهذا الموضوع بصدد بحث الصلة الوهمية بين التقنية والصانع، لكن يكفي هنا أن نلمح اليها لاجل إبراز قيمة وتعقيد أوائل الصور في أعين اصحابها ومن تمكنوا من مشاهدتها وتفسيرها. فانها تمثل بالنسبة لثقافة عصرنا مؤشرات فعالة جداً عن قدرة التجريد لدى بعض المجموعات في الشطر النهائي من العصر الحديث الاقرب أي المعروف بالبليوستيسين (Pleistocene)، اذ كانت الادارة الجديدة تسمح بتسجيل، حتى لمصلحة الاعمال اللاحقة، اصنافاً من الاشياء مميزة في الوسط العام مع أصناف من التجارب مثل الاحاسيس والتطلعات (كامبل ١٩٧٤ Campell). فيبدو ذلك البرهان القاطع عن الاهمية المتمثلة لأولئك الاقوام في عالم اللا معقول المشتمل على جميع التخيلات الممكنة التي استطاعوا أن يخلقوها: من تناقضات «ما سابق المنطق» الى التعبير الخرافي للصورة (ليفيبروهل ١٩٥٧ Levy-Bruhl) حتى التفسيرات العديدة التي حللها بحاثون آخرون بحصافة متناهية (أوكو روزينفيلد ١٩٦٧ Ucko-Rosenfeld). على كل هناك شيء واحد يبدو أكثر احتمالا، الا وهو أن سدوة المجموعات التي سبق أن انتظمت بصفة راسخة مكنت ظهور تعابير ما كانت تقدر على الاتيان بها بعض المجموعات الفوضاوية حيث لم يستتب نوع من النظام الدقيق ليس ببعيد عن ذلك التوازن بين العناصر الثلاثة «عضو ــ ثقافة ــ بيئة» الذي نوه عنه ج. كلارك (G. Clark) كعنصر لا ينكر للتكيف الجيد بالوضع الاقتصادي الاجتماعي. ومن جهة أخرى فالاداة الجديدة الثورية، بعد أن مكنت من تجميع معلومات بطرق هي بمعزل عن الاساليب التقليدية، قد منحت التطور الثقافي سرعة ذاتية فائقة. وهو لمن المؤكد، لو كانت اصالة «الاشكال الفنية». كنوزاً حقيقية لمعلومات لن نستطيع بعد فك رموزها، هي علامة «العالم الروحي» خلفها، إذاً سنضطر للاعتراف بان شعوب الصحراء لما قبل التاريخ قد بلغوا مستويات ثقافية عالية جداً.

ولذا تعتبر شواهد الفن لما قبل التاريخ أولى ظاهرة اللغة المرسومة وهناك الا القليل من الشكوك بان الكتابة نشأت منها مقتضى مختلف الاشكال التي اكتسبتها في أثناء تطورها. فهي إذاً اداة أساسية بالنسبة لتاريخنا وربما قد أعانها مجمل التحولات العرقية المتعاقبة التي تقلل دهشتنا فيما يتعلق بالانفجار الفكري الذي شاهد ــ إبان فترة قصيرة نسبياً بين نهاية العصر الحديث الاقرب والحديث المتأخر ــ انتقال المجتمع من الاقتصاد معتمد على عوامل ثلاثة: صيد بري ــ صيد مائي ــ زرع، الى اقتصاد محوره الانتاج بما يترتب عليه من تبعات أما من الناحية العرقية، فان علماء الاحياء لا يتوقعون العثور على «تحولات سريعة بذلك القدر في مثل تلك الفترة القصيرة اللهم الا اذا ما طور الانسان وسيلة خاصة للتنقية والتطور. وهو من البدهي أن نفكر أن إنتقاء الاشخاص العارفين بطرق استعمال تلك الاداة أصبح حينئذ عملية مقننة بشكل غير معهود (يونغ ١٩٧٤ Young).

هكذا ازدادت سرعة المعلومات القابلة للنقل وكميتها بصفة حثيثة وهي بدورها تنشط بآلية معروفة اليوم لدينا ظهور الافكار الجديدة فتنظمها وتحسنها وأن لم تمس جوهر الحياة فتأثر في مدى امكانات التخلص باطراد من ربقة الطبيعة نهائياً ويمكن وصف هذه الظاهرة إذ يسنح امتلاك الاداة الجديدة بتحليلها وتحديدها بطريقة تشبه القوانين المدونة مع العلاقات الجديدة التي يمكن ربطها معها. ولربما حتى كنه التحولات الثقافية التي أدت الى الفوز البطيء بنوع من «الهيمنة» على الحيوانات والنباتات يمكن في هذه الشواهد الصخرية القديمة.

فن ما قبل التاريخ
كلغة وكوعي بالبيئة والواقع والخيال

أن كان الفن في عهد ما قبل التاريخ لغة فانه في نفس الوقت شيء أكثر من ذلك، شيء يتعدى اللغة والذي في النهاية يحتوي كأحد عناصره الرئيسية. ولكن حتى يصل الى النقش والطلأ على الصخر استوجب على الانسان أن يكون وعية باللغة نفسها ويجعل منها اداة ويخلق لها هيكلا في بعد أوسع خالقاً ما يسميه علم الاشارات «ما وراء اللغة» أي البحث في اللغة (غارروني ١٩٧٧ Carroni).

من شأن الفن الصخري أن يجعل رموزاً من المعلومات فيظهر بذلك نفسه عمق وعية بها. لنضرب مثلا: فان التقنية المستعملة من طرف أقدم أصحاب النقوش تبدو في أعين الفنان المعاصر شيئاً خارقاً، اذ اخايد النقوش عميقة ومتقنة مما يدل بالطبع على أنها حفرت في الصخر بجهد وصبر وهي دليل على حنكة ومقدرة تقنية تتعديان المستوى العادي. فلننظر لبعض النقوش وادى برجوج الا نعترف بان العمل ثمرة سلسلة طويلة من الخبرات أي انتاج «مدرسة» لا نجد لها برغم ذلك أثراه أما في الاعمال المدهونة فنلاحظ شيئاً آخر: فنعلم أن الدهان المستعمل مكون من مغرة وغيرها من المعادن الحديدية المطحونة. فلم يكف استعمالها خالصة لضمان دوام الاثر، فكان الامر يستوجب مزجها ببعض الشيء ليثبتها ويمنع تلاشيها. فكان هذا شرطاً اساسياً حتى يحفظ البلاغ الذي احتوته مهما كان نوعه يحفظ وينقل لا لاعضاء المجموعة بل للجيل اللاحق. ولذا لا نحتاج لجهد بالغ لتخيل توالي المحاولات والاخطاء التي سبقت العثور على المزج الرابط اللائق. ولو دلت التحاليل التي اجريناها على مادة عضوية من نوع دهن البن فأسفرت تحريات أخرى على مواد عضوية مختلفة تحتوي على كل حال على خاصيات مثبتة مشابهة. فان الرابط هو الذي يدل بلا ادنى ريب على مستوى الوعي العالي الذي بلغه أولئك الفنانون اصحاب الاعمال موضوع بحثنا.

فانه البرهان القاطع على الارادة الاكيدة بجعلها غير قابلة للفناء، لعوامل الجو. فهو أثبات لعمل نظري طويل عقبه التطبيق جعل من موضوعه عمل الخلق.

سوف لن يعرف اذا كانت العملية في ذاتها، أي قيام النقش والدهان، تنطوي على شحنة قوية من «الاحساس» وأنها تمثل الشطر المبدئي لطقوس تتم بعدئذ كلياً في العمل المنجز. فان المقارنات العرقية والدراسات حول الطقوس القائمة حتى يومنا هذا ولو جزئيا، تخولنا افتراض شيء كهذا لكني أعتقد أنه كاف التوقف عندما هو أقل أبهاماً للاحاطة بقيمة ووظيفة تلك الاشكال القديمة.

لقد ثار جدال طويل حول طابعها «الفطري» كما احتدمت المناظرات العنيفة حول اسبقية «التجريد» على «التنظيمية» وبالعكس واعتقد بأنه في هذا الخصوص ايضاً سيكون من العسير اعطاء أو قبول ردود قطعية. كما أنه من المحتمل أن مثلث المحاولات

الاولى في مضمار البلاغ ذي الطابع الخطي بعض البقع الملونة أو خدوش صغيرة كما يحتمل أن الخبرات الطويلة لانتاج ذي ثلاثة ابعاد طويل الامد بوسائل شتى قد انضج امكانية تمثيل اشكال متكاملة.

يجب علينا أن نلاحظ هنا أن أقدم انتاج فني، وباعتبار خاص انتاج القارة الأفريقية، له في ذاته شيء تعدى الفطرية. إن الصور 'لممثلة في خدوش «حقبة الحيوانات المتوحشة الكبرى» تتضمن دائماً شيئاً في الشكل أو الحركة أو المقاييس أو في أي تفصيل دقيق مضاف (مثلا أكباش بقرص الشمس؟ بين قرنيها الخ) يميزها كقسم من مجموعة رموز تنطلق من «الواقع» لتنتهي في عالم يبدو كأنه ملك الدين والسحر وحيث هنا يتجلى «اللاواقع» أي الخيال، وهو لا شك أمر مهم جداً بالنسبة لتلك الشعوب لدرجة أنه يقتضي وجود نظام وتوافق يشابه ما قد اكتسبوه منذ زمن في حيز العلاقات الاجتماعية.

فالواقع واللاواقع كانا يلتقيان مادياً في الصورة، فهي إذن ليست مجرد طقوس، ومزاعم مبنية على الكلمة والايماء بل شيء ملموس يمثل لديهم النظرة للعالم والعالم نفسه. أما كون الصورة البشرية قليلة التمثيل في تلك الفترة القديمة أو أنها عندما تظهر تبدو أصغر من صورة الحيوان يمثل أحد ملامح ذلك «اللاواقع» الذي يفوق بكثير الحاجة لوصف الطبيعة. إذ كان الانسان قد انفصل عنها منذ زمن ولو بصفة شكلية ولدينا دلائل على ذلك في كل جهة تقريباً لكن الفن لما قبل التاريخ هو الذي يسفر لنا بصفة واضحة عن كيف ومتى تأكد ذلك الابتعاد في الأحقاب التي سبقت التهجين. فان الانسان كان وقد اعترف بكيانه خارج تلك البيئة إذا أمكنه أخذها بعين الاعتبار وأمكنه وصفها خطياً وأمكنه أن يخلق منها رموزاً وأمكنه أن يراها كقسم مكمل لبعض «الخرافات» لم ينعزل عنها وهو نفسه.

فتكتسب إذاً البيئة حياة خاصة بها وشخصية مميزة ويتأخذ في الانجلاء ملامح الشعور بحالة «شيء» «خارج عنه» التي أخذت جهداً مضنياً حتى أعريت في الحقاب سابقة بعيدة لأجزاء مضطردة الازدياد للطبيعة.

مثال نقشة صخرية فريدة: «الثقوب المزدوجة»

من أغرب التظاهرات النقشية المتعلقة ـ أما مباشرة أو غير مباشرة ـ بالأعمال الفنية الصخرية بالأكاكوس ما يمكن تمييزه من بين الأعمال المنجزة في حقبة غير سهلة التحديد على الجدران الصخرية في بعض المخابي. فيرى على ارتفاع يتراوح ما بين متر ومتر وأربعين سنتميتراً في مخبأي (الحراريق وأين أهيد) عدة ثقوب محفورة زوجياً في الحائط الصخري وهي متخللة بجزء من الصخر عرضه من سنتمتيرين إلى خمسة سنتيمترات وهي تكاد تكون مطابقة لبعضها وتبدو من الخارج شكلا دائرياً أو اهليلجياً ولا يتعدى قطرها عادة ١٥ سم.

وأبرز خاصيتها أنها موصولة من داخل الصخر (أنظر الرسمة ١) بواسطة قناة تسلك من خلف السياج الصخري اتجاهاً نصف كروي فقد ينشأ تلقائياً شك في أنها نتيجة تفتت طبيعي لقسم من التكوين الرملي، لكن أثر العمل البشري واضح جداً إذ الصقل بها متقن سواء في الأطراف في العمود الفاصل بينها (أنظر الرسمة ١). أما الأديم فغامق بسبب القدم وليس هناك فرق في كل الحالات بينه وبين أديم السطح الصخري الباقي. ولا يتجاوز العمق داخل الصخر ١٥ سم.

الحراريق:

يقع هذا المخبأ الهائل (أنظر الرسمة ٢) حيث يصل ارتفاع جداره الداخلي ٥٠ متراً، يقع على سفوح وادي (سينادار) بقرب محطة «تي – ن – عنيوين»
و «تي – ن – عاشق» وترى على القاعدة بعض الصور الحمراء تعود لأحدى الحقب القديمة للأكاكوس وتمثل مشهد صيد الظباء..

إن الثقوب المزودجة لكثيرة جداً ولو أنها لا ترى جميعها بسبب موقعها على ارتفاع شاهق فانه يمكن تقدر عددها بما يقرب ٥٠ أو ٦٠ ثقباً. وهي تقع كما قلنا على ارتفاعات مختلفة، فاخفضها تقع على ارتفاع ١,٥٠ متر من الأرض، أما العليا فتصل إلى ارتفاع ٤٠ متراً من الأرض، وتوجد الثقوب المزدوجة في مواضع متفرقة فبعضها على وجه الجدران وبعضها على الزوايا بحيث يظهر كل ثقب على إحدى واجهتي الزواية (أنظر رسمة ٣). وتظهر بمجرد أول نظرة الصعوبة القصوى التي اضطر حافرو تلك الثقب للتغلب عليها حتى يجروها على تلك الارتفاعات من حيث كونها لا ترى (أنظر رسمة ٤) أي على ارتفاع ٤٠/٣٠ متراً على جدران مصقولة تماماً وبميول سلبية بزاوية أقل من ٩٠ درجة، من ذلك المستوى وحتى قمة الحائط هناك مسافة مماثلة مما يكون المزيد من الصعوبة ولما يستحيل تصور هؤلاء العمال متدلين من الأعلى فيجب الافتراض إنهم تسلقوا عرائش هائلة فوق هياكل من الخشب مثبتة مثبتة بطريقة ما. ولا يوجد داخل الثقب أي أثر لطلاء.

أين أهيد:

توجد في هذا المخبأ الصغير صور تفوق عدداً مخبأ الحراريق ولكن يرى به ثلاثة أزواج من الثقوب أثنان منها على نفس الحائط والثالث على زاوية مواجهة للاثنين. أما مقاييسها فأصغر قليلا من مقاييس ثقوب الحراريق غير أن الشكل مطابق تماماً ومطابق أيضاً الشكل الخارجي إذ هو إهليلجي، كما هي مطابقة القامة الفاصلة وكذلك النفق الداخلي (أنظر الرسمة ٥).

وتبدو الثقوب حتى في هذا الموقع خالية من الطلاء.

يلاحظ تشابه غريب في معبد «طرشين» بمالطا حيث ترى جيداً عدة أزواج من الثقوب مشابهة للتي وجدناها في الأكاكوس باختلاف بسيط في الوضعية ربما بسبب القاعدة الجيدة التي تقع عليها، وتوجد هناك، فضلا عن الثقوب الأصلية التي عثر عليها في الموقع على قواعدها الصخرية حيث نحتت، توجد مكررة الثقوب التي سبق أن نحتت على جدران المعبد قبل أن تزال أو تندثر، إذ أعيد صنعها بأمانة في نفس المواقع التي شغلتها من قبل. فان الأزواج في طرشين كما قلنا في كل مكان بدون نظام ظاهر، فهي على زوايا أعمدة مربعة قصيرة (أنظر الرسمة ٦) حيث اتبعت فيها نفس تقنية الأكاكوس وفي وجه أحد الجدران حيث أضيف للزوج الأصلي العادي ثقب ثان وهي لا زالت ظاهرة على مدرجات الدخول للمعبد وعلى جدرانه. أما الفروق الواضحة بينها وبين ثقوب الأكاكوس فهي:

(أ) - بعض الأزواج موضوعة راسياً.
(ب) - وجود أزواج على الأرض ولو أنها تعيد للذهن طرق صنعها على زوايا مدارج المعبد.
(جـ) - وجود ثقب ثالث أحياناً بقرب زوج عادي لكن بدون صلة به.

يبدو أن التقنية المتبعة في (طرشين) مختلفة قليلا وأدق من تقنية الأكاكوس إذ للثقب في (مالطا) اقطار أقصر وأطراف الثقب مستديرة وتحتفظ القناة الداخلية بقطر منتظم و يقع الثقبان غالباً متباعدين عن بعضهما ولذا يصبح القسم الفاصل أضخم و يزول عنه شكل العمود.

ومن التفاصيل الأخرى الهامة ــنوعاً ماــ في طرشين وجود ثقوب مزدوجة حتى في أشياء لها استعمال محدد مثل الجرار والألواح المحفوظة في المعبد. فهناك جرة صغيرة (طولها ٤٠ سنتمتراً تقريباً) تحمل على جانبيها بدلا من مقبضيها زوجين من الثقوب أطرافها مرتفعة فهي تذكر، مرغم صغر أقطارها التي لا تسمح بتمرير الأصابع لوقع الجرة نفسها تذكر بالأشكال المكررة على أعمدة وجدران المعبد، وتضاف إليها الأزواج ذات المقاييس الأدق الموجودة في بعض اللويحات (قطر ٣/٢ سم تقريباً) التي تشبه نوعاً ما الأزرار الحديثة.

ملاحظات:

إن أول سؤال يتبادر للذهن إزاء الثقوب المزدوجة في الأكاكوس يتعلق بأغراضها ثم بكون إنجازها في مواقع صعبة الوصول. فأول انطباع ينبثق من معاينة الشكل بالعمود الفاصل المناسب للقبض يثير فينا فكرة إداة التعليق وقد جعلت لمسك حبالة أو سيور من الجلد تنفع لتثبيت أي هيكل حامل، لكن أقل تعقل يحدو بنا لطرح تلك النظرية فالثقوب تتبع فعلا حتى لدى أعلى الارتفاعات نوعاً من النسق (في بعض النقاط تقع الأزواج في وضع راسي واضح) فلا يحتمل إنها استعملت لمسك هياكل لا شك إنها مثل ما يظهر في (الحراريق) هائلة، بغض النظر عن أنه ــعند معاينة طبيعة المخبأ الحالية حيث لا أثر لبناء أو نشاط بشري على الجدران ما عدا الثقوب نفسها والصور المذكورــ فلا يضر أي شيء يمكن أن يبرر مثل هذا الشرح. فهل استعملت لانجاز صور أو نقوش؟ فهناك أعمال مماثلة في القسم العلوي بالحراريق بينما في (أين أهيد) مهما تعددت لم تحتج إلى أي منصات إذ إنها لا يعدوا ارتفاعها ١,٥٠ متر أو مترين من الأرض. ثم وجود الثقوب على زوايا الجدران يكفي لطرح مثل تلك الاحتمالات.

هناك في مالطا نظرية معتمدة تعزي للثقوب الموجودة بزوايا الأعمدة مهمة إمساك مصارع وهمية لأبواب هي الأخرى ضرب من الوهم ولأجل استبعاد ذلك الافتراض تكفي أمثلة الأكاكوس بمواضعها المختلفة ولا سيما تلك التي نراها بطرشين نفسها الموجودة في الأرض. ومن جهة أخرى ليس هناك حتى توافق بين أزواج جدار مع أزواج الجدار الآخر إذ لو كانت متقابلة فقد يتبادر لنا إنها جعلت لشحذ حبالة بين الجهتين. أما التفسير السحري أو الطقوسي فأهون على التصديق ولكنه لا يقل صعوبة في أحكامه.

نفس الشيء يقال بالنسبة للثقوب في الجرة الكبيرة أو على لويحات طرشين، فكل ما في الأمر يبدو رامياً لاستبعاد فكرة غرض عملي وأنه يقربنا بالعكس لمضمون يذكر بغير وضوح بتمثيل تجريدي لأزواج من العيون.

التسلسل الزمني:

يكون أي حدس بعيداً عن الصواب بالنسبة لتحديد التسلسل الزمني في صنع الثقوب المزدوجة بالأكاكوس، إذ فحص التقنية ينبئنا بالنزر اليسير من المعلومات. هناك لون الأديم المشابه للصخر نفسه الذي ينطق عن قدم قد يعود لعهد الصور المنجزة في الدور

الرعوي وربما في حقبة أقدم. فان بحث المعطيات التي نمتلكها لا يستنتج ــحسب رأيي ــ أي أساس راسخ للحكم. فنتمنى أن نزيد من صحة تدقيقاتنا بعض اللقيات الجديدة وخاصة إذا أمكنها أن تبرز إلى النور بعض هذ النماذج مغطاة بطبقة ملموسة الطلاء.

وبمقارنة النماذج الموجودة بالمعبد (طرشين) العائد للعهد الحجري الجديد مع أواني المتحف هناك، مع الانتباه للتقنية المستعملة، يبدو هناك احتمال أن هذه الأخيرة أقل قدماً من مثيلاتها الأفريقية.

يتحدث فريدريك ر. ماتسون (Frederick R. Matson) في أحد تقاريره المعنون: «دراسات تخصصية عن الخزف وتقنيات الكربون الأشعاعي» يتحدث عن بعض الآنية التي وجدت في «قلعة جرمو» بها: «ثقب أو ثقبان من نحت أفقي بحيث تجعلنا نتخيل عند أول لحظة أوجها مبسطة بأعين واسعة».

ولا يقل أهمية وجود أعمال مماثلة على جدران مخبأ الصخرة بقرية «إنغل سور لنغلين» (Angles-Sur-L'Anglin) (٢) بقرب نقوش بارزة من العهد الحجري القديم كما أخبر عن نماذج أخرى في مجاثم جنوب شرقي فرنسا وبالأخص في دوردونيا. فحسب رأي كل من السيدة دي سينت مارتورين (Mathurin De Saint) والسيد دغارروه (D. Garrod) «يبقى أمر استعمالها ضرباً من المعضلة». (٢ ص ٤٢٣).

صور بشرية منقوشة من النوع السمكي:

لقد عثر أيضاً في التدرارت على رسوم منقوشة من نوع جديد جداً في هذه الجبال وهو نادر حسب معلومات الكاتب في كل الفن الصخري الصحراوي. فان النقوش المعنية، ولو أنها مختلفة عن بعضها فيما يخص طريقة الرسم وفي الأوضاع وفي تناسق شتى الأقسام التي تكونها، ترتبط جميعها بمعيار مختص وعائد لها فقط.

وحتى هذا الوقت، لا تبدو منتشرة في كامل المجموعة الجبلية، كما هي الحال بالنسبة لنقوش الأنواع الأخرى، بل هي متجمعة حول المنطقتين المركزيتين الجنوبيتين في أين تحارين وأمهة وتوجد متجمعة على وجه بعض الجدران الصخرية. وقد ساعد بضعة نماذج نادرة منفردة بقرب أعمال دهنية كما سيتضح عند نهاية هذا البحث، ساعد على تحديد التسلسل الزمني الخاص بكامل المجموعة.

قد اكتشفت (لول) مجموعة لهذه النقوش في (أمهة) سنة ١٩٦٣ على مسافة غير بعيدة من مخبأ (وان تلوكات) الكبير حيث هناك مستودع وصور، الذي حفر على سبيل التجربة لأجل الحصول على شواهد هامة عن القدم بوساطة الكربون المشع.

يقع وادي (أمهة) جنوب وادي (التشوينات) ويمتد إلى عمق بسيط داخل المنطقة الجبلية وهو محطة بها بعض النقوش المرموقة لأشكال حيوانية وبشرية ذات مقاييس كبيرة تعود لأقدم فترة من الدور الرعوي.

وكلما ابتعد الوادي عن السفوح الشرقية، تأخذ السدود التي تحده في الانتصاب حتى تنتهي بمسطبة أولية حيث توجد عدة مخابيء وجدت بقرب واحد من بينها رقعة دفن محورة.

أما النقوش التي تهمنا فتقع مجمعة على جلمود جاث في قاع الوادي ووجه مصوب نحو الشرق وعددها ثلاثون تقريباً منقوشة تارة عميقة وتارة سطحية في الصخر ورسمها ـنوعاً ماـ مغزلي الطابع (رسمة ٣)، وطوليها ١٥/٢٠ سنتيمتراً تقريباً وعرضها ٤ سنتيمترات وهي مكونة في غالبها من خدشين متوازيين وراسيين ثم تلتقي عند الرأس في هيئة زاوية حادة. فيقسم الجسم خدش متوسط (رسمة ٤) إلى شطرين ينفتحان في الأسفل لمسافة بضعة سنتيمترات على شكل ذيل منفرج وفي بعضها (رسمة ٤ ب) تظهر في نهاية الرأس وعلى الجانبين زائدتان قصيرتان متجهتان نوعاً ما إلى الأسفل في اتجاه كاد يكون متوازياً مع الخطين الأسفلين. أما النقوش الباقية فهي مفتقرة لها.

إن هذه الخدوش مختلفة العمق فتبدو في بعضها غائصة جداً بدون أثر للمطرقة وبدون صفاء في الخط ولا تصميم ففيها مثل ما هي الحال في الأعمال القديمة، كما هي بالعكس في غالبيتها تظهر باهتة وتكاد لا ترى وحافاتها متآكلة حتى إنها تبدو مسحوقة من القدم والعوامل الجوية. أما الأديم فغامق جداً وفي عمومه مشابه للون الجدار الصخري.

ومن بين هذه النقوش ـالتي أطلق عليها بسبب الزيادات الذيلية والجانبية الشبيهة بزعانف السمك، أسم النقوش السمكية الشكلـ هناك نقش يختلف عنها نوعاً ما (رسمة ٥) له جسم أقصر وأعرض وطرفها العلوي مفروق بصفة أوضح مما هو في الأعمال الأخرى بحيث ينقسم إلى زائدتين منفرجتين بقدر زاوية حادة. فيبدو ذلك معادلا لما هو في بعض النقوش الأخرى مجرد امتداد للأخدود الوسطي إلى ما أبعد من الحد الأسفل للصورة.

توجد في وادي (تهارين) مجموعة من النقوش من نفس النوع محفورة في الجدار الأعلى لأحد المخابيء بالجانب القبلي. باستثناء نقشة حيوان ذي الشكل الثعباني وبقرة، فلا توجد أعمال من نوع آخر وان التي تلفت انتباهنا تمتاز بتعدد الفوارق في الأشكال التي هي دائماً مرتبطة بنموذج واحد.

هناك زوج مكون من نقشين منحوتين بخطين وتبدو أطرافهما بارزة (رسمة ٦)، ويبدو أن القسم الأوسط لم يكن مقسماً، بعكس ما رأينا في المجموعة المفحوصة آنفاً، بخط وسطي، والطرف السفلي مشطور إلى زائدتين، بينما الطرف الأعلى مستدير وله قرنان منبعثان إلى الجانبين، ثم عند ثلاثة أرباع الجسم ومن الجانبين، تخرج زائدتان أخريان في اتجاه منحرف إلى الأسفل ومن نفس القسم من الجسم لكن متجهتان إلى الأعلى هناك شكلان نصف دائريين.

أما النقشة الثالثة، وهي تشبه كثيراً سابقاتها (رسمة ٦ ب) فتبدو بسيطة في زوائدها، لكنها معقدة في خطوطها الطرفية فيرى في القسم العلوي ثلاثة أخاديد تستمر في الزوائد العليا أما القسم الأوسط فهو يكون من شكل رباعي نوعاً ما، مسطر الزوايا بينما الزوائد السفلى تظهر أكثر امتداداً، وبين هذه الأخيرة يتبدى أخدود قصير رأسي.

هناك نوع آخر من النقوش فريد تمثله الصورة المتوسطة لمجموعة (رسم رقم ٧ أ) ممددة قليلا في أسفلها ومحفورة حول أطرافها إلا أن محيط الصورة مفتوح في أسفله ويتدلى من وسطها شكل يتكور بشدة بين الزائدتين، وتظهر حولها نقوش عدة من نفس النوع لكنها مبسطة حيث يتألف محيطها وشتى أقسامها من أخدود واحد.

يمكن أن يرى في الرسمة رقم (٧) ب شيء يساعد على جعل تشكيلة الصور المعنية أقل تعقيداً. فهناك نقشة مشابهة للتي استعرضناها تحيط بها خمسة أشكال أقل منها

مقاساً وبينما تعيد ثلاثة منها النموذج الملحوظ، تبدو هيئة الاثنين الموجودين على الشمال بالعكس ذات طابع بشري واضح. كأنهما يمثلان رجلا وإمرأة وذلك لنحافة الجسم لدى الشكل الأول وانتفاخ البطن لدى الثاني، ولكليهما ذيل وهما متجهان نحو بقية الصور وإذرعهما ممدودة إلى الأمام في اتجاه الأرض، بينما تبدو أرجلهما منثنية قليلا والجسمان منحنيان إلى الأمام. إنها صور تمثل بوضوح شخصيتين بشريتين ولو أنها أقل تجريداً من البقية وفي وضع ينبيء بلا مراء عن طبيعتهما.

وتعترضنا إمكانية فك طلاسم التسلسل الزمني النسبي لهذه النقوش التي تبدو كأنها ترجع لنفس الدور مهما أمتد زمنه، في توافق لاحظناه في مخبأ «غروب ١» إذ هناك بقرب صورة مخلوق بشري (رسمة ٨) منفرد يرجع عهده للحقبة المتقدمة من دور الرؤوس المستديرة وعلى مسافة مترين على نفس الجدار هناك نقشة (رسمة ٩) من نفس النوع المنوه عنه أعلاه غير ظاهرة جلياً بسبب تغيرات عميقة في القاعة الصخرية ونظراً للون الأديم المتشابه، ولكنها تحتوي على شبه مرموق من حيث الوضع والنمط مع الصور.

فلا يعتبر غير معقول أن نفكر في توافق تمثيلي للصورة البشرية في كلا قسمي النقشة والصورة في نفس الفترة الزمنية إذ جميع العوامل (تقنية لون زنمط) تدخل بجدارة في نطاق الفن الصخري بدور الرؤوس المستديرة، فتقريب عملي مخبأ (غروب ١) لا يزيد إلا من صحة إدخال هذه المجموعة من النقوش في الدور المذكور من ترك الباب مفتوحاً أمام احتمال وجوب وضع انتاج وادي أمهة (رسمة ٣-٥) في حبقة أقدم.

المصادر والمراجع

ACANFORA M. O. 1960 — *Pittura dell'età preistorica*, S. Ed. Libr., Milano.

ALIMEN M. H. 1955 — *Préhistoire de l'Afrique*, Boubée, Paris.

1957 — *Cronologie préhistorique du Sahara*, in *Actes 3ᵉ Cong. Pan-Afr. Préhist. (Livingstone 1955)*, 80-85.

ALMAGRO M. 1946 — *Prehistoria del Norte de Africa y del Sahara Español*, Inst. Estudios Africanos, Cons. Sup. Invest. Cient., Madrid.

1947 — *El Arte Prehistórico Español*, in « Ars Hispaniae », vol. I, Madrid.

ANATI E. 1959 — *Les gravures rupestres dans la région du Neguev*, in « Bible et Terre Sainte », n. 22, 6-14.

1960 — *Quelques réflexions sur l'art rupestre d'Europe*, in « Bull. Soc. Préhist. Fr. », 57, n. 11-12, 692-712.

ARAMBOURG C. 1962 — *Etat actuel des recherches sur le Quaternaire en Afrique du Nord*, in *Actes 4ᵉ Cong. Pan-Afr. Préhist. (Léopoldville 1959)*, sér. VIII, n. 40, 255-77.

ARKELL A. J. 1949 — *Early Khartoum*, Oxford University Press, London.

1953 — *Shaheinab. An Account of the Excavation of a Neolithic Occupation Site*, Oxford University Press, London.

1959 *a* — *Early shipping in Egypt*, in « Antiquity », XXXIII, 52-53.

1959 *b* — *Preliminary Report on the Archaeological Results of the British Ennedi Expedition*, in « Kush », VII, 15-26.

ARKELL A. J. - CORNWALL J. W. - MORI F. 1961 — *Analisi degli anelli componenti la collana della mummia infantile di Uan Muhuggiag*, in « Riv. di Antropologia », XLVIII, 163-66.

BALFOUR H. 1890 — *On the structure and affinities of the composite bow*, in « The Journal of the Anthropological Inst. », XIX, 220-50.

BALOUT L. 1955 — *Préhistoire de l'Afrique du Nord*, Arts et Métiers Graphiques, Paris.

BANDI H. G. - MARINGER J. 1952 — *L'art préhistorique*, Holbein, Bâle-Massin, Paris.

BARTH H. 1857 — *Reisen und Entdeckungen in Nord- und Central Africa*, J. Perthes, Gotha.

BARY (VON) E. 1898 — *Le dernier rapport d'un Européen sur Ghat et les Touareg de l'Air*, Fischbacher, Paris.

BATES O. 1914 — *The Eastern Libyans*, Macmillan, London.

BATTAGLIA R. 1928 — *Iscrizioni e graffiti preistorici della Libia*, in « Rivista delle Colonie Italiane », II, n. 3, 407-21.

BEGUINOT F. 1934-35 — *Bianchi mediterranei in zone sahariane*, in *Atti dell'Accademia Leonardo da Vinci*, Napoli.

BERNABÒ BREA L. - CAVALIER M. 1957 — *Stazioni preistoriche delle Isole Eolie*, in « Bollettino di Paletnologia Italiana », n. s. XI, LXVI.

BIASUTTI R. 1937 — *La posizione antropologica degli etiopici*, in « Archivio per l'Antropol. e l'Etnol. », LVII, 41-60.

CLARK J. D. 1959 — *The Rock Paintings of Northern Rhodesia and Nyasaland*, in SUMMERS R. (a cura di), *Prehistoric Rock Art of the Feder. of Rhodesia and Nyasaland*, National Publications Trust, Rhodesia and Nyasaland.

1962 *a* — *Archaeology in Sub-Saharan Africa; its contribution and its future*, in *Proceedings of the 1st Federal Science Congress (Salisbury 1960)*, 415-20.

1962 *b* — *The spread of food production in Sub-Saharan Africa*, in «Journal of African History», III, 2, 211-28.

COOKE C. K. 1959 — *Rock art in Matabeleland*, in SUMMERS R. (a cura di), *Prehistoric Rock Art of the Feder. of Rhodesia and Nyasaland* cit.

CORTI R. 1937 — *La vegetazione del Fezzan*, in *Fezzan e oasi di Ghat* cit.

DALLONI M. 1935 — *Mission au Tibesti (1930-31)*, in *Mémoires de l'Académie des Sciences de l'Institut de France*, Paris, vol. II (*Paléthnologie*).

DELIBRIAS G. - HUGOT H. - QUEZEL P. 1957 — *Trois datations de sédiments sahariens récents par le radio-carbon*, in «Libyca», ser. Anthrop., Préhist. Ethnogr., V, 267-70.

DE MORGAN J. 1896 — *Recherches sur les Origines de l'Egypte*, Leroux, Paris.

DESIO A. 1937 — *Geologia e Morfologia (del Fezzan)*, in *Fezzan e oasi di Ghat* cit.

1941 — *Sculture rupestri di nuove località del Tibesti Settentrionale e del Deserto Libico*, in «Gli Annali dell'Africa Italiana», anno IV, vol. I, 201-6.

DI CAPORIACCO L. - GRAZIOSI P. 1934 — *Le pitture rupestri di Ain Doua (El Auenat)*, Centro di Studi Coloniali, Firenze.

DONADONI S. 1955 — *Arte egizia*, Einaudi, Torino.

1960 — *Remarks about Egyptian connections of the Sahara Rock Shelter Art*, Wenner Gren Foundation For Anthropological Research, 1960. Summer Symposia Program at Burg Wartenstein (Austria). Symposium n. 4, *The Chronology of Western Mediterranean and Saharian Prehistoric Cave and Rock Shelter Art*.

DUBIEF J. 1947 — *Les pluies du Sahara central*, Trav. Inst. Rech. Sahar., IV, Alger.

DURAND P - LAVAUDEN L. - BREUIL H. 1926 — *Les peintures rupestres de la grotte de In Ezzan*, in «L'Anthropologie», XXXVI, 409-427.

DUVEYRIER H. 1864 — *Les Touareghs du Nord*, Challamel, Paris.

ELLIOT SMITH G. - DAWSON W. R. 1924 — *Egyptian Mummies*, Allen and Unwin, London.

ESPERANDIEU G. 1954 — *Les animaux domestiques du Nord de l'Afrique d'après les figurations rupestres au cours des périodes préhistoriques et protohistoriques*, in «Bull. Soc. Zootechnie d'Algérie», fasc. 2, 23-68.

1955 — *Domestication et élevage dans le Nord de l'Afrique au Néolithique et dans la préhistoire d'après les figurations rupestres*, in *Actes 2ᵉ Cong. Pan-Afr. Préhist. (Alger 1952)* cit., 551-73.

FANTOLI A. 1933 — *La Libia negli scritti degli antichi*, Sindacato Italiano Arti Grafiche, Roma.

1937 — *Clima (del Fezzan)*, in *Fezzan e oasi di Ghat* cit.

FLAMAND G. B. M. 1921 — *Les pierres écrites*, Masson, Paris.

FORNI G. 1961 — *Domestikation, Tierzucht und Religion*, in «Zeitschrift für Tierzüchtung und Züchtungsbiologie», 76, I, 49-55.

1963 — *Genesi e sviluppo dell'economia pastorale nel Sahara preistorico*, in «Economia e Storia», I, 45-59.

FOUCART G. 1934 — Περι χρωμᾶτων, in «Mém. de l'Inst. Français», LXVI, *Mélanges Maspero*, I.

FOUREAU F. 1894 — *Rapport sur une mission au Sahara et chez les Touareghs Azdjer*, in «C. R. de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres», 92.

FRAZER J. 1900 — *The Golden Bough*, London.

FROBENIUS L. 1931-32 — *Madsimu Dsangara, Südafrikanische Felsbilderchronik*, Berlin-Zürich.

1937 — *Ekade Ektab, die Felsbilder Fezzans*, Harrassowitz, Leipzig.

1950 — *Storia della civiltà africana*, Einaudi, Torino.

FROBENIUS L. - OBERMAIER H. 1925 — *Hadschra Maktuba*, K. Wolff, München.

FURON R. 1960 — *Géologie de l'Afrique*, 2ª ed., Payot, Paris.

GAUTIER E. F. 1950 — *Le Sahara*, Payot, Paris.

1952 — *Le passé de l'Afrique du Nord*, Payot, Paris.

1949 *La posizione antropologica dei Berberi e gli elementi razziali della Libia*, in « Annali Ist. Univ. Orientale », n. s., III, 127-41.

1958 *Razze e popoli della Terra*, 3ª ed., Utet, Torino.

BLANC A. C. 1940 *Nuove manifestazioni di arte paleolitica superiore nella Grotta Romanelli in Terra d'Otranto*, in « Acc. d'Italia », serie VII, vol. I, fasc. 8.

1945 *Il sacro presso i primitivi*, Partenia, Roma.

1960 1) *Sur le problème de l'age de l'art du Levant Espagnol.* 2) *Moyen à employer pour résoudre ce problème.* 3) *Sur le facteur fondamental des mouvements des cultures pré et protohistorique en Afrique du Nord: la fuite du desert*, Wenner Gren Foundation For Anthropological Research, 1960. Summer Symposia Program at Burg Wartenstein (Austria). Symposium n. 4, *The Chronology of Western Mediterranean and Saharian Prehistoric Cave and Rock Shelter Art.*

BOSCH GIMPERA P. 1950 *The Chronology of Rock-Paintings in Spain and in North Africa*, in « The Art Bulletin », XXXII, 71-76.

1955 *Le problème de la chronologie de l'art rupestre de l'Est de l'Espagne et de l'Afrique*, in *Actes 2ᵉ Cong. Pan-Afr. Préhist. (Alger 1952)*, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 695-99.

BRAIDWOOD R. J. - HOWE B. 1960 *Prehistoric Investigations in Iraqi Kurdistan*, University of Chicago Press, Chicago.

BREUIL H. 1926 *Gravures rupestres du Désert Libyque identiques à celles des anciens Bushmen*, in « Anthropologie », XXXVI, 125-27.

1952 *Quatrecents siècles d'art pariétal*, Montignac, Paris.

1954 *a* *Les roches peintes du Tassili-n-Ajjer*, Arts et Métiers Graphiques, Paris.

1954 *b* *Carbon Test and South-West African Paintings*, in « South African Arch. Bulletin » IX, n. 34.

1955 *L'Afrique Préhistorique*, in « Quaternaria », II, 35-40.

1957 *L'Occident, patrie du grand art rupestre*, in *Mélange Pittard*, Brive, 101-13.

1960 *The Tsisab Ravine and other Brandberg sites*, The C. Gulbenkian Found, Paris.

BRUNTON G. 1927 *Qau and Badari*, I, Quaritch, London.

1937 *Mostagedda and the Tasian culture*, Quaritch, London.

BRUNTON G. - CATON THOMPSON G. 1928 *The Badarian Civilisation*, Quaritch, London.

BUTZER K. W. 1958 *Die Ursachen des Landschaftswandels der Sahara und Levante seit dem klassischen Altertum. Das ökologische Problem der Neolithischen Felsbilder der östlichen Sahara*, in *Studien zum vor- und frühgeschichtlichen Landschaftswandel der Sahara*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Wiesbaden, n. 1.

1959 *Die Naturlandschaft Ägyptens während der Vorgeschichte und der Dynastischen Zeit*, in *Studien zum vor- und frühgeschichtlichen Landschaftswandel der Sahara*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Wiesbaden, n. 2.

1962 *The Pleistocene Sequence in Egypt and its Implication for Pluvial-Glacial Correlation in the Sahara*, in *Actes 4ᵉ Cong. Pan-Afr. Préhist. (Léopoldville 1959)* cit., 133-39.

CABOT BRIGGS L. 1957 *Living Tribes of the Sahara and the problem of their Prehistoric Origin*, in *Proc. 3rd Pan-Afr. Cong. Prehist. (Livingstone 1955)*, 195-99.

1958 *The living Races of the Sahara Desert*, in « Papers Peabody Mus. Amer. Archaeol and Ethnol. », XXVIII, n. 2, 12-15.

CAPART J. 1904 *Les débuts de l'art en Egypt*, Vramant, Bruxelles.

CAPOT REY R. 1953 *Le Sahara français*, Presses Universitaires de France, Paris.

CAPUTO G. 1937 *Archeologia (del Fezzan)*, in *Fezzan e oasi di Ghat*, Società Geografica Italiana, Roma.

1951 *Scavi sahariani*, parte II, in *Monumenti antichi*, Accad. Naz. Lincei, XLI.

CATON THOMPSON G. 1952 *Kharga Oasis in Prehistory*, The Athlone Press, London.

CATON THOMPSON G. - GARDNER E. W. 1934 *The Desert Fayum*, Royal Anthropol. Institute, London.

CHASSELOUP LAUBAT (DE) F. 1938 *Art rupestre au Hoggar (Haut Mertoutek)*, Plon, Paris.

CHAVAILLON J. 1960 *Précisions apportées à la chronologie quaternaire du Sahara nord-occidental (subdivisions de l'Ougartien)*, in « C. R. Somm. Soc. Géol. Fr. », n. 7, 182-83.

CHILDE V. G. 1953 *L'Orient préhistorique*, Payot, Paris.

GOODALL E. 1959 *The Rock Paintings of Mashonaland*, in SUMMERS R. (a cura di), *Prehistoric Rock Art of the Feder. of Rhodesia and Nyasaland* cit.

GRAZIOSI P. 1937 *Preistoria del Fezzan*, in *Fezzan e oasi di Ghat* cit.

1939 *Le nostre conoscenze paletnologiche sulla Libia fino al 1938*, in « Ann. Mus. Lib. St. Nat. », I, 109-14.

1942 *Arte rupestre della Libia*, Ed. Mostra d'Oltremare, Napoli.

1952 *Les problèmes de l'Art Rupestre Libyque en relation à l'Ambiance Saharienne*, in « Bull. Inst. Fouad Ier du Desert », II, 1, 107-13.

1954 *Bibliografia paletnologica della Libia dal 1943 al 1952*, in « Ann. Mus. Lib. St. Nat. », IV, 3-4.

1956 *L'arte dell'antica età della pietra*, Sansoni, Firenze.

1962 *Arte rupestre del Sahara Libico*, Vallecchi, Firenze.

GSELL S. 1913-18 *Histoire ancienne de l'Afrique du Nord*, 2 voll., Librairie Hachette, Paris.

HELBAEK H. 1960 *The paleoethnobotany of the Near East and Europe*, in BRAIDWOOD R. J. - HOWE B., 1960, *Prehistoric Investigations in Iraqi Kurdistan*, University of Chicago Press, Chicago.

HUARD P. 1953 *Art rupestre au Tchad*, in *Encycl. Mens. Outre-mer*, III, 313-17.

1960 *a* *L'âge pastoral au Tibesti*, I, in « Notre Sahara », n. 10, 17-28.

1960 *b* *L'âge pastoral au Tibesti*, II, in « Notre Sahara », n. 14, 13-24.

HUZAYYIN S. 1956 *Changes in Climate, Vegetation and Human Adjustment in the Sahara-Arabian Belt with Special Reference to Africa*, in *Man's Role in Changing the Face of the Earth*, University of Chicago Press, Chicago.

JOLEAUD L. 1933 *Gravures rupestres et rites de l'eau en Afrique du Nord*, in « Journal de la Société des Africanistes », III, fasc. 1, 197-282.

1936 *Les débuts de la domestication, d'après la chronologie des gravures rupestres*, in *16e Congr. Int. Anthrop. Arch. Préhist. (Bruxelles 1935)*, 924-38.

JOHNSON T. 1957 *An experiment with cave-painting media*, in « South African Archaeòlogical Bulletin ».

KEMAL EL DIN - BREUIL H. 1928 *Les gravures rupestres du Djebel Ouenat*, in « Revue Scientifique Ill. », 66, 105-17.

KENNEDY R. A. 1960 *A necked and a lugged axe from Nigeria, and some preliminary observations on the « outils à gorge » family in Africa*, in « Bulletin de l'IFAN », XXII, sér. B, n. 1-2, 202-10.

KÜHN H. 1927 *Alter und Bedeutung der Nordafrikanischen Felszeichnungen*, Ipek.

LAJOUX J. D. 1962 *Merveilles du Tassili n'Ajjer*, Paris.

LANTERNARI V. 1959 *La Grande Festa*, Mondadori, Milano.

LAVIOSA ZAMBOTTI P. 1943 *Le piú antiche culture agricole europee*, Principato, Milano.

LEAKEY L. S. B. 1935 *The Stone Age Races of Kenya*, Oxford University Press, London.

LEBLANC M. 1946 *Mission Scientifique du Fezzan (1944-1945). I. Anthropologie et Ethnologie*, Inst. Rech. Sahar., Alger.

LEGGE F. 1900 *The carved slates from Hierakonpolis and elsewhere*, in « Proc. Soc. Bibl. Arch. », XXII, 125-39.

LEREDDE C. 1957 *IIe étude écologique et phytogéographique du Tassili n'Ajjer*, Inst. Rech. Sahar., Alger.

LEVI D. 1960 *Per una nuova classificazione della civiltà Minoica*, in « La parola del passato », LXXI, 81-121.

LHOTE H. 1951 *Les Peuls*, in « Encyclopedie Colon. et Marit. », I, fasc. 7, 66-69.

1958 *A la découverte des fresques du Tassili*, Arthaud, Paris.

1960 *L'arte rupestre dell'Africa Minore e del Sahara*, in BANDI H. G. ed altri, *Età della Pietra*, Il Saggiatore, Milano.

MACBURNEY C. B. M 1948 *Cambridge Archaeological Expedition to Cyrenaica*, in « Nature », CLVI, 327-41.

1960 *The Stone Age of Northern Africa*, Penguin Books, Harmondsworth.

MACIVER R. D. - MACE A. C. 1902 *El Amrah and Abydos*, in « Mem. Egypt Explorations Fund », 23.

MASSOULARD E. 1949 *Préhistoire et Protohistoire d'Egypte*, Paris.

MATSON F. R. 1960 — *Specialized ceramic studies and radioactive carbon techniques*, in BRAIDWOOD R. J.-HOWE B., 1960, *Prehistoric Investigations in Iraqi Kurdistan* cit.

MELLAART J. 1962-63 — *Excavations at Çatal Hüyük*, in « Anatolian Studies », XII, 41-65; XIII, 43-103.

MENGHIN O. - AMER M. 1932 — *Stone Age Finds from the Kharga Oasis*, in « Mitteilungen des Deutschen Inst. für Ägyptische Altertumskunde in Kairo », III, fasc. 1.

MIGLIORINI E. 1937 — *Risorse economiche (del Fezzan)*, in *Fezzan e oasi di Ghat* cit.

1961 — *L'esplorazione del Sahara*, Utet, Torino.

MOND R. - MYERS O. 1937 — *Cemeteries of Armant*, I, Quaritch, London.

MONOD T. 1932 — *L'Adrar Ahnet*, in « Travaux et Mém. de l'Inst. d'Ethnol. », Paris.

1963 — *The late tertiary and pleistocene in the Sahara*, in *African Ecology and Human Evolution*, in « Viking Fund Publications in Anthropology », Chicago, 36, 117-229.

MORI F. 1956 — *Ricerche paletnologiche nel Fezzan*, in « Rivista di Scienze Preistoriche », XI, fasc. 1-4, 211-29.

1957 — *Nuove scoperte d'arte rupestre nell'Acacus (Fezzan)*, in « Rivista di Scienze Preistoriche », XII, fasc. 3-4, 251.

1960 — *IV Missione Paletnologica nell'Acacus (Sahara Fezzanese)*, da « Ric. Sci. », anno XXX, n. 1, 61-72.

1960 — *Arte preistorica del Sahara libico*, De Luca, Roma.

1961 *a* — *Aspetti di cronologia sahariana alla luce dei ritrovamenti della V Missione paletnologica nell'Acacus*, in « Ric. sci. », 31, 204-15.

1961 *b* — *Un singolare esempio di scultura rupestre nell'Acacus: i « fori accoppiati »*, in « Riv. di Scienze Preistoriche », XVI, fasc. 1-4, 231-38.

1964 *a* — *Some aspects of the Rock-art of the Acacus (Fezzan Sahara) and data regarding it*, in PERICOT GARCÍA L. - RIPOLL PERELLÓ E. (a cura di), *Prehistoric Art of the Western Mediterranean and the Sahara*, « Viking Fund Publications in Anthropology », Barcelona 1964, n. 39, 225-34.

1964 *b* — *Short conclusions on the discussion of the chronological problem of Saharan rock-art*, *ibid.*, 235-40.

1964 *c* — *Appendix to the conclusions*, *ibid.*, 241-51.

1965 — *Contributions to the study of the prehistoric pastoral peoples of the Sahara*, in RIPOLL PERELLÓ E. (a cura di), *Miscelanea en Homenaje al Abate Henri Breuil*, tomo II, Barcelona.

MORI F. - ASCENZI A. 1959 — *La mummia infantile di Uan Muhuggiag. Osservazioni antropologiche*, in « Riv. dell'Ist. di Antropologia », vol. XLVI, 125-48.

NACHTIGAL G. 1879 — *Sahara und Sudan*, Leipzig.

NOUGIER L. R. 1955 *a* — *Influence égyptienne dans le Néo-énéolithique saharien*, in *Actes 2e Cong. Pan-Afr. Préhist. (Alger 1952)*, 641-45.

1955 *b* — *Etude de la céramique*, in TSCHUDI J., *Pitture rupestri del Tassili degli Azger*, Sansoni, Firenze.

OBERMAIER H. 1918 — *Trampas cuaternarias para espíritus malignos*, in « Boletin de la Real Sociedad Española de Historia Natural », XVIII, 162-69.

1931 — *L'âge de l'Art rupestre nord-africain*, in « L'Anthropologie », XLI, 65.

OBERMAIER H. - BREUIL H. 1927 — *Las pinturas rupestres de los alrededores de Tormón (Teruel)*, in « Bol. Real Acad. de Historia », Madrid.

OBERMAIER H. - WERNERT P. 1929 — *La edad cuaternaria de las pinturas rupestres del Levante español*, in « Memorias Real Soc. Esp. de Hist. Natur. », Madrid, XV, 527-37.

PACE B. 1951 — *Scavi sahariani*, parte I, in *Monumenti Antichi*, Accad. Naz. Lincei, XLI.

PASA A. - PASA DURANTE M. V. 1962 — *Analisi paleoclimatiche nel deposito di Uan Muhuggiag, nel massiccio dell'Acacus (Fezzan Meridionale)*, in « Memorie del Museo Civico di Storia Naturale », Verona, X, 251-55.

PERICOT L. - TARRADELL M. 1962 — *Manual de Prehistoria Africana*, Cons. Sup. de Investigaciones Cientificas, Madrid.

PERRET R. 1936 — *Recherches archéologiques et éthnologiques au Tassili des Ajjers (Sahara Central)*, in « Journal de la Société des Africanistes », VI, 41-64.

PETRIE W. M. F. 1920 — *Prehistoric Egypt*, Quaritch, London.

1924 *A History of Egypt*, I, 11ª ed., Methuen, London.
1939 *The Making of Egypt*, The Sheldon Press, London.

PETRIE W. M. F. - QUIBELL J. E. 1896 *Nagada and Ballas*, Egyptian Research Account.

PONS A. - QUEZEL P. 1957 *Première étude palynologique de quelques paléosols sahariens*, in « Trav. Inst. Rech. Sahar. », Alger, 15, 15-40.

PUGLISI S. M. 1959 *La civiltà appenninica*, Sansoni, Firenze.

QUIBELL J. E. - GREEN F. W. 1902 *Hierakonpolis*, Egyptian Research Account, Quaritch, London.

REED C. 1959 *Animal domestication in the prehistoric Near East*, in « Science », 130, 1629-39.
1960 *A review of the archaeological evidence on animal domestication in the prehistoric Near East*, in « Stud. Anc. Orient. Civiliz. », 31, 119-45.

REYGASSE M. 1935 *Gravures et peintures rupestres du Tassili des Ajjers*, in « L'Anthropologie », XLV, 5-6, 533-71.

RHOTERT H. 1952 *Libysche Felsbilder*, Wittich, Darmstadt.
1963 *Forschungsreise nach Südwest Lybien*, in « Tribus, Veröffentlichungen des Linden Museums », n. 12, 13-31.

ROHLFS G. 1874 *Quer durch Afrika*, 2 voll., Brockhaus, Leipzig.

RUHLMAN A. 1938 *Gravures rupestres de l'Oued Dra (Maroc Saharien)*, in « Publications du Service des Antiquités du Maroc », n. 3.

SCHMIDT G. 1934 *Manuale di Storia Comparata delle Religioni*, Morcelliana, Brescia.

SCORTECCI G. 1937 *La fauna (del Fezzan)*, in *Fezzan e oasi di Ghat* cit.
1940 *Biologia sahariana*, Ed. Mostra d'Oltremare, Napoli.

SERGI S. 1936 *Le reliquie dei Garamanti*, in « Boll. della R. Soc. Geogr. Ital. », serie VII, vol. I, n. 1, 1-12.
1951 *I resti scheletrici delle antiche popolazioni del Fezzan ed il tipo dei Garamanti*, in *Scavi sahariani*, parte III (cfr. Pace B., Caputo G.) « Monumenti Antichi », XLI, Accad. Naz. Lincei.

STOW G. W. - BLEEK D. F. 1930 *Rock paintings in South Africa*, Methuen, London.

TOBIAS P. V. 1961 *New evidence and new views on the evolution of man in Africa*, in « South African Journal of Science », LVII, n. 2, 25-38.

TSCHUDI J. 1955 *Pitture rupestri del Tassili degli Azger*, Sansoni, Firenze.

VAUFREY R. 1939 *L'art rupestre nord-africain*, Arch. Inst. Paléont. Humaine, Mém., n. 20.
1953 *L'âge de la pierre en Afrique*, in « Journ. Soc. Afr. », 23, 103.
1955 *Préhistoire de l'Afrique*, I: *Maghreb*, Masson, Paris.

WELLS L. H. 1948 *Recent and Fossil Human Types in South Africa*, in Royal Soc. of S. Africa, R. Broom Commemorative Volume, 133-42.

WINKLER H. A. 1938-39 *Rock-drawings of Southern Upper Egypt*, 2 voll., Oxford University Press, London.

ZAVATTARI E. 1937 *Ambiente biologico generale (del Fezzan)*, in *Fezzan e oasi di Ghat* cit.

ZEUNER F. E. 1952 *The Plio-Pleistocene Boundary*, in *Proc. 1st Pan-Afr. Cong. Prehist. (Nairobi 1947)*, 55-59.

ZOLI C. 1927 *Sculture libiche nel Fezzan*, in « Rivista delle Colonie Italiane », I, n. 1, 7.

فهرس الصور والرسوم

رقم		الصفحة
١	ـ خارطة ليبيا	٢٣
٢	ـ خارطة تدرارت أكاكوس	٢٤
٣	ـ الأكاكوس من الواجهة الغربية	٢٩
٤	ـ وادي رحرملين	٣٠
٥	ـ الجزء الشمالي من الأكاكوس	٣١
٦	ـ الأكاكوس من الشرق، الرسم نفسه ملون بالغلاف	٣٢
٧	ـ رؤوس الزنوج، من قاعدة الكتلة	٣٣
٨	ـ نباتات في وادي سندار	٣٤
٩	ـ قلتة وادي تلامين (تشوينت)	٣٥
١٠	ـ تخطيط لواد نموذجي بالأكاكوس	٣٦
١١	ـ تشكيل رسوبي منفصل	٣٦
١٢	ـ مخبأ وادي كيسي	٣٨
١٣	ـ مخبأ وان موهجاج	٤٠
١٤	ـ مخبأ تين عنيوين	٤٠
١٥	ـ مخبأ الحراريق	٤١
١٦	ـ كهف وادي كيسان	٤١
١٧	ـ رسوم على سقف مخبأ (وادي كيسان)	٤١

النقوش

تين العاشق

١٨	ـ البابولوس القديم، دور الحيوانات الكبيرة أو البابولوس القديم	٨٥
١٩	ـ زرافة، دور الرؤوس المستديرة	٨٦
٢٠	ـ زرافة، الدور الرعوي القديم	٨٦
٢١	ـ زرافة، دور الحصان	٨٦
٢٢	ـ كركدن، دور الرؤوس المستديرة	٨٧
٢٣	ـ تفاصيل ما جاء برقم ٢٢	٨٧
٢٤	ـ قرد أو حيوان سنوري، دور الرؤوس المستديرة	٨٨
٢٥	ـ فيل، دور الرؤوس المستديرة	٨٨
٢٦	ـ شكل بشري، دور الرؤوس المستديرة	٨٨

تين لالان

٢٧	ـ ثور ـ دور الحيوانات الكبيرة المتوحشة أو البابولوس القديم	٨٩
٢٨	ـ زرافة ـ دور الرؤوس المستديرة	٨٩
٢٩	ـ نعامة، دور الرؤوس المستديرة	٨٩
٣٠	ـ فيل، الدور الرعوي القديم	٩٠
٣١	ـ نعامة راكضة، الدور الرعوي القديم	٩٠
٣٢	ـ أسد، دور الرؤوس المستديرة	٩٠
٣٣	ـ سنوري برأس تآلف، دور الرؤوس المستديرة	٩١
٣٤	ـ التجسيد الجنسي، دور الرؤوس المستديرة	٩١
٣٥	ـ سنوري بوجه مقابل، دور الحيوانات الكبيرة المتوحشة أو البابولوس القديم	٩٢

وادي إيكي

أنشال ١

أنشال ٢

أنشال ٣

وان موهجاج ١

وان موهجاج ٢

وان موهجاج ٣

وان تماوات

الحراريق

وادي إيكي ٢

تشوينت ١

وادي إيكي ٣

وادي كيسان ١

وان أميل ١

وادي كيسان ٢

وان أميل ٢

رحرملين

وان أميل ٣

عين إيهيد

وان موهجاج ٤

تشوينت ٢

تشوينت ٣

وان موهجاج ٥

عين عيدي ١

عينوين

تين لالان ٢

عين عيدي ٢

